ИСКУССТВО КИНО

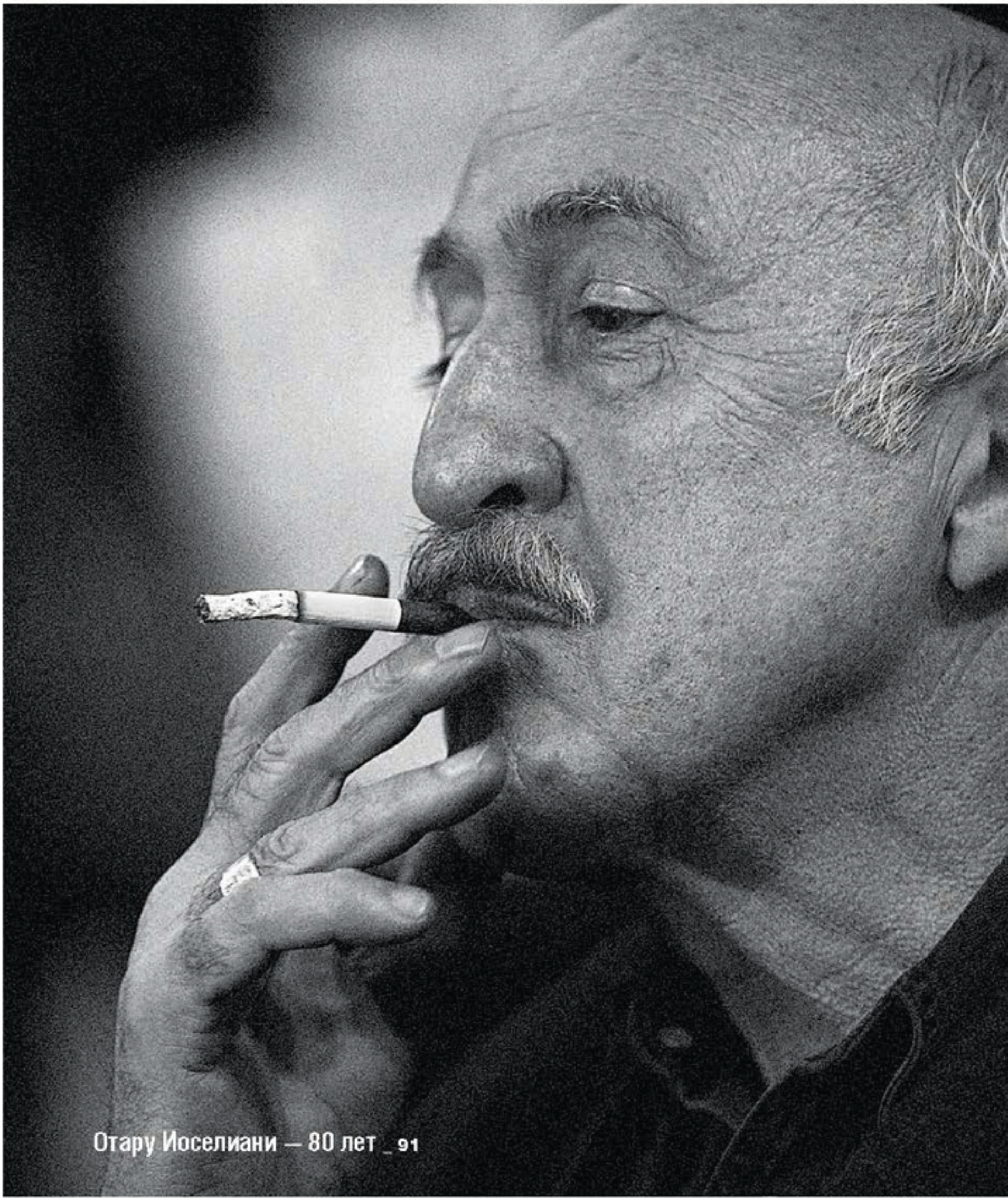
2

№2 ФЕВРАЛЬ 2014 www.kinoart.ru

«ОТТЕПЕЛЬ» КРУПНЫМ ПЛАНОМ _ 21

«12 ЛЕТ РАБСТВА». ИСТОРИЧЕСКИЕ ШТУДИИ _ 55

СОБЧАК ВСЕРЬЕЗ _ 97



Отару Иоселиани — 80 лет _ 91

При разнообразии тем этого номера в нем можно выделить два главных сюжета: работа со зрителем, не слишком расположенным к отечественному кино, и сериал «Оттепель». Своим опытом и наблюдениями над тем, как задумываются, производятся и как продаются наши фильмы, делятся продюсер Сергей Сельянов, выпускающий и успешные блокбастеры, и классический артхаус, и Олег Березин, гендиректор компании «Невафильм Research».

Сериал Валерия Тодоровского, вызвавший огромный общественный резонанс, рассматривается нашими авторами не только в формате рецензий, но и в контексте разговора об актуальных проблемах памяти как способа сохранить историческую правду и мифологии, ее возможностей и лимитов в создании художественно достоверного образа прошлого.

В «Репертуаре» — рецензии на новые фильмы, в том числе оскаровские лауреаты. В рубрике «Имена» — Отар Иоселиани, которого мы с удовольствием поздравляем с восьмидесятилетием, и Ксения Собчак; в «Публикациях» — уникальные воспоминания о Параджанове, а также окончание дневниковых записей Алексея Злобина со съемочной площадки «Трудно быть богом».

Рубрика «Чтение» знакомит с очередным сценарием из списка победителей конкурса «ИК» «Личное дело».

Фото на обложке Юрия Роста

СОДЕРЖАНИЕ ИСКУССТВО КИНО

№2 (февраль) 2014

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5 СЕРГЕЙ СЕЛЬЯНОВ:
«ЗРИТЕЛЬ ЖЕСТЧЕ ГОСУДАРСТВА»
Беседу ведет Виктор Матизен

КРУПНЫЙ ПЛАН

21 ЕЛЕНА СТИШОВА
ПОЙМАННЫЙ СВЕТ
«Оттепель», *режиссер Валерий Тодоровский*

27 КАТЕРИНА ТАРХАНОВА
«МАХАЙТЕ НА МЕНЯ, МАХАЙТЕ»

30 НИНА ЦЫРКУН
TOMORROW NEVER KNOWS

33 НИКИТА СОКОЛОВ
РЕДУКЦИЯ ИСТОРИЗМА

37 ИРИНА ЩЕРБАКОВА
ВРЕТ, КАК ОЧЕВИДЕЦ

РЕПЕРТУАР

47 НИНА ЦЫРКУН
ПОЙМАЙ МЕНЯ, ЕСЛИ СМОЖЕШЬ
«Волк с Уолл-стрит», *режиссер Мартин Скорсезе*

51 НИНА СПУТНИЦКАЯ
БЛЕФ
«Афера по-американски», *режиссер Дэвид О. Рассел*

55 АЛЕКСЕЙ АНАСТАСЬЕВ
БРЕМЯ ЧЕРНЫХ
«12 лет рабства», *режиссер Стив Маккуин*

64 ЕВГЕНИЙ МАЙЗЕЛЬ
РОЖДЕНИЕ МЫСЛИ ИЗ ДУХА ПАТАФИЗИКИ
«Бирмингемский орнамент–2», *режиссеры Андрей Сильвестров, Юрий Лейдерман*

69 ИННА ТКАЧЕНКО
ХОЛМС — ЭТО СЕКСУАЛЬНО
«Шерлок», *режиссеры Пол Макгиган, Коки Гидройч, Эрос Лин, Тоби Хэйнс, Ник Харран, Джереми Лавринг, Колм Маккарти*

РАЗБОРЫ

77 ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ — ОЛЕГ БЕРЕЗИН
ПРОДАТЬ МОЖНО ТОЛЬКО СОБЫТИЕ

ИМЕНА

91 ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
МИМОЛЕТНОСТИ
Портрет Отара Иоселиани

97 АНДРЕЙ АРХАНГЕЛЬСКИЙ
СОБЧАК ВСЕРЬЕЗ
Портрет Ксении Собчак

ПУБЛИКАЦИИ

103 ЕКАТЕРИНА РАПАЙ
О ПАРАДЖАНОВЕ

126 АЛЕКСЕЙ ЗЛОБИН
ГЕРМАН — ЧЕЛОВЕК БОЖИЙ
Дневник ассистента по площадке

ЧТЕНИЕ

149 СТАНИСЛАВ НОВИЦКИЙ
ГУД ДЭЙ, АМЕРИКА!
Сценарий

172 Аннотации научных статей

174 SUMMARY

Сергей Сельянов:

«ЗРИТЕЛЬ ЖЕСТЧЕ ГОСУДАРСТВА»

Беседу ведет Виктор Матизен

Виктор Матизен. Когда в 1980 году вы с Николаем Макаровым снимали «Духов день», ты мог себе представить, что с тобой будет через тридцать три года?

Сергей Сельянов. Я не думал ни о прошлом, ни о будущем. Как об этом можно думать? Это выше человеческих возможностей…

Виктор Матизен. Люди всегда строят планы на будущее. Предполагают, что будут жить там-то, заниматься тем-то, добиваться того-то…

Сергей Сельянов. Я вообще не заглядываю вперед. И назад не смотрю. Все концентрируется здесь и сейчас. В сегодняшнем дне – и прошлое, и будущее. Этого достаточно. У меня же не карьерная профессия. Я так жил тогда и сейчас так живу. Нет того, что я могу назвать планами. Я просто хочу делать кино – по возможности, хорошее.

Виктор Матизен. Тем не менее ты предпринимаешь конкретные шаги, с тем чтобы выстроить определенное будущее. Я помню, как в конце 90-х спросил тебя, какую систему господдержки кино ты бы предпочел взамен тогдашней, и услышал кое-что из того, что реализовалось спустя одиннадцать лет, когда от госфинансирования отдельных проектов перешли к господдецржке отдельных компаний, и знаю, что ты был в числе зачинщиков этого перехода.

Сергей Сельянов. Когда я запускаю фильм, я, естественно, предполагаю, что он выйдет через год-полтора. Но решения принимаются сегодня, и они определяются актуальной ситуацией, пониманием того, что надо сделать, чтобы завтра стало лучше. Конечно, мы принимаем какие-то решения и что-то делаем для будущего, но предугадывать его или всерьез планировать – не мой метод. Никто же не знает, во что выльются наши усилия. Ведь реформа могла и не удасться.

Виктор Матизен. По-твоему, она удалась?

Сергей Сельянов. Я оцениваю ее как исключительно успешную.

Виктор Матизен. В чем?

Сергей Сельянов. В том, что в умах людей, принимающих решения, произошло переосмысление государственной поддержки: теперь она воспринимается как инструмент развития,

←
«Кочегар», режиссер Алексей Балабанов

«Кукушка», режиссер Александр Рогожкин

а не социального обеспечения – раздать понемножку всем, кто назвал себя продюсером, независимо от его эффективности. Задача состоит в том, чтобы создать киноиндустрию. Если она возникнет, то сама справится с множеством проблем, которые раньше решало государство. Ясно же, что чем мощнее индустрия, тем больше приток талантливых людей, картин, больше дебютов, образовательных инициатив и программ. Конечно, я говорю об индустрии как индустрии зрительского кино. Появляются инфраструктурные подразделения, которые просто так не вырастают: рекламные агентства, маркетинг, аналитика и другие продюсерские инструменты. Они позволяют гораздо увереннее и самостоятельнее производить фильмы.

Виктор Матизен. Посмотрим на цифры. В 2013 году государство влило в наше кино в два раза больше денег, чем в дореформенном 2008 году. При этом абсолютный общегодовой сбор российских фильмов увеличился всего на 13 процентов, а относительный сбор, то есть доля российского кино, на 6 процентов упал. И даже лидер проката «Сталинград», который принес четверть общей кассы, пока не вернул продюсерам всех вложенных в него денег.

Сергей Сельянов. Значение имеет то, что с увеличением господдержки увеличился и приток частных инвестиций в кино. Простой пример: до реформы мне удавалось получить в Минкульте примерно миллион долларов в год. Я прибавлял к нему миллион частных денег и делал фильм. Сейчас мне достается шесть-семь миллионов, и я прибавляю еще семь-восемь-десять миллионов от частных инвесторов. Есть разница? Теперь я могу выпустить в прокат уже не два фильма в год, а четыре-пять. А это очень важный момент – инвестиционная привлекательность отрасли.

О чем мы говорили с властью? Давайте определим тех, кто по определенным критериям доказал свою компетентность. И давайте откроем возможность проектного планирования, сделав господдержку предсказуемой – чтобы продюсер понимал, сколько проектов он может развивать. Важно и то, что реформа ни у кого ничего не отняла – на тех, кто не попал в лидеры, осталось столько же денег, сколько им выделялось до нее. Просто решили сконцентрировать

основные добавочные ресурсы на ведущих компаниях. Естественно, это сыграло – теперь на 200–230 американских фильмов приходится примерно сорок наших, нацеленных на зрительский успех. Остальные – дебюты и авторское кино. Но не надо обольщаться – даже если мы вдруг выпустим 230 фильмов, результат все равно будет в пользу американцев.

Конечно, чем больше картин, тем больше их сборы, но эта зависимость не пропорциональная. Тем не менее увеличивать производство и господдержку надо, потому что она мощный драйвер развития. Что же касается доли, то она зависит от того, сколько блокбастеров удастся произвести. Есть закон десяти процентов, универсальный, как законы Ньютона, – 10 процентов фильмов собирают 90 процентов кассы. В прошлом году кассу российского кино сделали пять фильмов: «Сталинград», «Легенда № 17», «Горько!», «Метро» и наши «Три богатыря», которые в итоге собрали чуть больше «Легенды...», но при меньшей себестоимости. Четыре таких фильма за год – выдающийся результат для нашего рынка.

Виктор Матизен. Такой же подскок был в середине нулевых, когда наши фильмы – «Ирония судьбы–2», «Турецкий гамбит», «9 рота», «Адмирал» и оба «Дозора» занимали первые места в десятке лидеров проката.

Сергей Сельянов. Те, кто в советское время работал в кино, помнят, что год на год не приходился. Продюсеры – амбициозные люди, они больше всех хотят, чтобы наши фильмы были самыми лучшими как минимум в нашем прокате, а лучше – в мире. Но до этого, увы, далеко.

Виктор Матизен. Через четверть века после появления частных кинопроизводителей российское кино все еще сидит на игле государственной помощи. Как по-твоему, когда-нибудь оно с нее слезет?

Сергей Сельянов. Это, извини за выражение, обывательская постановка вопроса. К этому не надо стремиться. Так может произойти, да. Предположим, у нас есть какая-то успешная отрасль. Например, информационные технологии. Насколько я знаю, она не нуждается ни в какой подпитке. Но вот вопрос: хотим мы завоевать не только свой рынок, но и половину американского? Предположим, что да. Но для этого надо вложить больше, чем имеется в самой этой индустрии. И вот тут государство может ей помочь – либо снизить налоги, либо дать искомые деньги, либо обещать возместить возможные потери.

Виктор Матизен. Ты говоришь об отрасли, которая прекрасно живет и развивается без государственной поддержки, а я – об отрасли, которая до сих пор не может ходить без костылей. Господдержка – нечто вроде пищевого наркотика: она дает ей возможность как-то существовать, но лишает воли к самостоятельной жизни. И похоже, что власти выгодно держать кинематограф в таком состоянии, так как это позволяет ему подкармливать послушное кино и морить голодом гражданское. Я говорю «власть», а не «государство»: власть меняется, государство остается, власть может быть государственной и антигосударственной. Не так давно она вновь решила, что кино – «важнейшее из искусств». В какой еще стране президент собрал бы совещание по вопросам кинематографа? Разве что в Северной Корее. Если бы Обама учудил нечто в этом роде, американцы решили бы, что у него сдвиг по фазе.

Сергей Сельянов. Саркози с пылом и жаром занимался проблемами пиратства в Сети. И это делалось в том числе по просьбе кинематографистов.

Виктор Матизен. Но Саркози никогда бы в голову не пришло предлагать французским кинематографистам этическую хартию. Потому что они от него не зависят. А наши – зависят.

Сергей Сельянов. Европейское кино в гораздо большей степени зависит от государственной поддержки, чем российское, – в нем практически нет частных денег.

Виктор Матизен. Не в деньгах дело, а в том, что власти европейских стран не пытаются определять киноконтент и тем самым обеспечивают своим кинематографиям независимое существование.

Сергей Сельянов. В Европе, как и везде, есть определенные рамки, за которые европейские продюсеры не выходят. А если говорить о совещаниях, то я допускаю, что, например, Берлускони, у которого огромный медийный бизнес, за закрытыми дверями собирал у себя на вилле итальянских кинематографистов. А американский госдеп с Голливудом взаимодействует, просто в других формах. Госдеп считает очень важным то, что делает Голливуд, – экспортирует американские идеалы.

Виктор Матизен. Но правительство не финансирует Голливуд и ничего ему не заказывает, потому что он лучше разбирается в том, какое кино годится на экспорт.

Сергей Сельянов. Ни ты, ни я в деталях этого не знаем. Но я уверен, что во всех странах, где вообще есть кинематограф, первые лица так или иначе им занимаются.

Виктор Матизен. Ты не хочешь признавать принципиальную разницу между тем, как государственные люди пекутся о кино в России, и тем, как они относятся к нему в Америке и Европе?

Сергей Сельянов. Ты говоришь про форму. Форма может быть той или другой, а суть одна – государство везде занимается национальным кино. И слава богу, если оно считает его важным или даже важнейшим из искусств.

Виктор Матизен. Все зависит от того, чем именно государство занимается применительно к кино. Если оно стремится поставить свой кинематограф на ноги, сделать отрасль прибыльной для производителей и конкурентоспособной внутри страны и за границей – это одно. Если власть хочет подчинить кино своим специфическим нуждам, например превратить в идеологический инструмент или в прихорошивающее ее, власть, зеркало, – это другое. И ты сам несколько раз говорил, что прямое выражение идеологии в фильме идет в ущерб его художественности. При Ельцине власть на этом не настаивала, а при Путине стала заявлять соответствующие приоритеты в области кино. Ведь предложенная президентом хартия только по названию этическая, а на деле идеологическая.

Сергей Сельянов. Я не имею ничего против того, чтобы государство заказывало один-два-три больших фильма в год на темы, которые оно считает важными. Больше трех таких картин ему при этом не осилить. В остальном государство неэффективно и не должно заниматься созданием идеологических проектов и ограничивать свободу выражения. Понятно, за исключением экстремистских фильмов. С другой стороны, государству следует быть спокойней. Потому что, к некоторому моему сожалению, зритель жестче, чем государство.

Виктор Матизен. В каком смысле?

Сергей Сельянов. В обыденном представлении, государству нужно позитивное кино. А зритель требует позитива во много раз сильнее, чем государство. Он не хочет смотреть серьезные фильмы, не говоря уже о проблемных или мрачных. И ни один продюсер, работающий в области зрительского кино, не может это игнорировать. Хотя бывают редкие случаи, когда выходит нечто более серьезное – не то по глупости, не то от смелости. Львиная доля индустриальной

«Меченосец», режиссер Филипп Янковский

кинопродукции – либо недорогие развлекательные фильмы, которые приносят прибыль, либо крупнобюджетные, которые готов смотреть зритель, но которые почти всегда убыточны для продюсера. Ведь чтобы фильм, стоивший 10–12 миллионов долларов, окупился, он должен собрать в прокате в два с половиной раз больше, а это, как ты знаешь, бывает нечасто. Очень хочется делать большое кино – и вообще, индустрия без большого кино невозможна. Когда я говорю об увеличении господдержки, я и это имею в виду. Нужны фильмы-события, но там частные деньги находятся в большой опасности. Ты можешь себе это позволить раз или два, а на третий окажешься на нуле или в минусе.

Виктор Матизен. Когда ты говоришь о зрительском кино, речь идет о 90 процентах аудитории. Но есть же в России процентов десять людей, которые готовы смотреть другое кино.

Сергей Сельянов. Их меньше 10 процентов, но они есть. Другое кино, разумеется, тоже часть киноиндустрии – арткино, авторское кино. Оно делается по другим законам. Прежде всего, его себестоимость, как правило, существенно ниже. И если Минкульт поддержал такую картину, то продюсеру, более или менее твердо стоящему на ногах, не очень трудно добавить еще несколько сотен тысяч долларов и сделать фильм. Даже если после всех продаж он останется в минусе тысяч на сто – не беда. Предположим, фильм обошелся в 300 тысяч. Его купил Эрнст в «Закрытый показ» – 150 тысяч вернулось. За границей на 50 тысяч напродавалось и еще что-то от нашего проката перепало – вроде и ничего. А если ты попал на сильный фестиваль да еще если тебя там наградили, то, в общем, это успех. Можно смело идти в Минкульт и просить на следующий проект больше денег.

Виктор Матизен. Позитив для власти и позитив для народа – разные вещи, хотя иногда они пересекаются. Когда власть говорит о позитивном кино, она имеет в виду фильмы, которые соответствуют ее представлениям о должном. Раньше это называлось социалистическим реализмом, а попросту говоря, было лакировкой действительности. Рассказом про то, что все идет по ее хотению и все лучше и лучше. А зритель жаждет просто развлекаться и не очень хочет, чтобы его грузили идеологией. Скажем, в СССР было три разных вида кино: львиная доля – для власти, немного – для интеллигенции и чуть больше – для народа. И нынешняя власть клонит туда же – назад.

«Груз 200», режиссер Алексей Балабанов

Сергей Сельянов. Пока больше разговоров на эту тему. Мы не чувствуем какого-то давления. Положим, министру нравятся исторические фильмы, если они совпадают с его ви́дением истории, но он их не то чтобы инициирует, а просто поддерживает то, что появляется. Да, есть такое дело. Это субъективистский подход – в общем, неправильный. Но не так уж много этих фильмов, не так просто их сделать, даже при поддержке министра. Как правило, исторический фильм – фильм дорогой. Какую-то долю даст государство. Но остальное – поди собери. Я не думаю, что в следующем году мы увидим хотя бы три-четыре таких фильма.

Виктор Матизен. Хуже, что министру не нравятся исторические фильмы, которые не совпадают с его ви́дением истории. Более того, он объявляет их фальсификаторскими. Между тем этим занимается сама власть, и по совершенно очевидным причинам.

Сергей Сельянов. Но, согласись, это нормально – делать патриотические фильмы. Проблема в том, чтобы они были качественными.

Виктор Матизен. Смотря что подразумевается под патриотическим кино. Обычно – псевдопатриотический пафос. Громко провозглашаемый патриотизм – прибежище конъюнктурщиков.

Сергей Сельянов. Все талантливые фильмы – патриотические. А бездарные – антигосударственные.

Виктор Матизен. С первым согласен. А второе бы подправил: бездарный, но поддержанный и расхваленный властью фильм наносит ущерб имиджу государства.

Сергей Сельянов. И людям, которые в нем живут. Тем более что они этого не осознают.

Виктор Матизен. Нынешний министр культуры, в отличие от своих предшественников, хочет быть идейным руководителем киноиндустрии. У него есть определенная идеология, которую он считает необходимым пропагандировать. Можно ли считать ее идеологией государства?

Сергей Сельянов. Разумеется, это не государственная идеология. Сейчас у государства идеологии нет. Система ценностей очень размыта, зыбка, искажена. Я не знаю, как ответить на этот вопрос. Мы с тобой прожили полжизни

«Кококо», режиссер Авдотья Смирнова

в идеологической системе, и, конечно, это пустая и страшная вещь, уничтожающая страну. На определенном этапе она, может, и давала какой-то импульс, да и то сомнительный, а в наше время это был просто губительный пресс. Сейчас такая же картина. С другой стороны, отсутствие какой-либо системы координат тоже нехорошо. Чего мы хотим? Двигаться в сторону протестантской системы ценностей? Святость труда, честность, внутренняя дисциплина, прямая ответственность перед Богом…

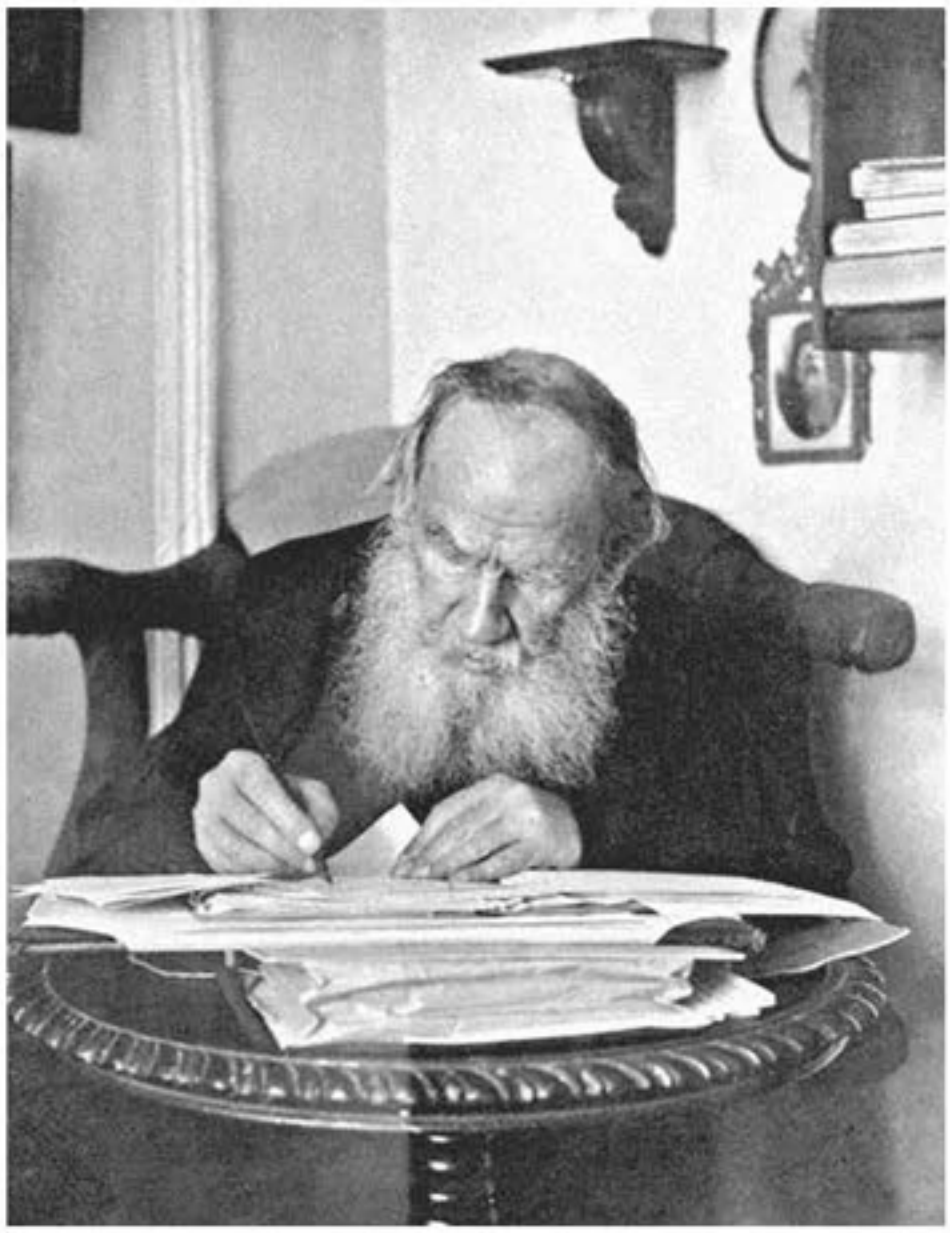
Виктор Матизен. И через это перед людьми.

Сергей Сельянов. Да. И если бы возникло нечто такое, я был бы за то, чтобы такая система ценностей появилась. Но как ее создать, я не знаю. И, похоже, никто не знает. Идей нет. Поэтому хватаются за прежние схемы. Советские, из детства, из молодости, и люди как-то себя уговаривают, что они были по-своему эффективны и ставили какие-то барьеры в нужных местах. Я в это не верю. А кино? Способен ли какой-то фильм реально ориентировать человека? Скажем, посмотрел кто-то «Щит и меч» и пошел в разведчики… Были же случаи, когда кино определяло выбор профессии.

Виктор Матизен. Учился у меня в начале 70-х один парень, недавно встретились. «А вы знаете режиссера Абдрашитова?» – «Конечно». – «Можете ему позвонить и передать мне трубку?» – «Зачем?» – «Скажу, что хотел откосить от армии, но посмотрел «Весенний призыв» и пошел служить» – «И что?» «А вот что», – и показывает мне передние зубы с железными коронками на обломках. Я говорю: «Вадим Абдрашитов не имеет к «Весеннему призыву» никакого отношения. А я разве не учил вас, дураков, не верить советским фильмам?»

Сергей Сельянов. Глупо требовать от режиссеров ответственности за то, что зрители подражают их героям. У зрительского кино другая миссия – оно скрепляет страну. Когда во Владивостоке и в Калининграде повторяют одни и те же фразы из фильмов, возникает чувство национальной общности. Вот это и есть настоящий патриотизм, когда мы чувствуем, что мы – одна нация.

Виктор Матизен. Такое же, но интернациональное чувство появляется, когда в итальянском баре кто-то насвистывает битловский мотив.



«Лев Толстой. Живой гений», режиссер Сергей Сельянов

Сергей Сельянов. Да. Поэтому наше дело – производить хорошее кино. Тогда наша миссия будет выполнена на сто процентов.

Виктор Матизен. В последние пятнадцать лет мы с удовлетворением наблюдали за тем, как латиноамериканское и американское телевизионное «мыло» вытесняется отечественным и появляются качественные, даже на придирчивый критический взгляд, российские сериалы. Почему аналогичный процесс не пошел в кино?

Сергей Сельянов. Одно объяснение лежит на поверхности. Существенной части телезрителей больше пятидесяти пяти лет, и в кино они не ходят. Если бы они активно ходили, доля российского кино, возможно, составила бы 50–70 процентов. И прокатный репертуар бы обогатился – например, за счет мелодрам, которые в советское время собирали в кинотеатрах толпы народа, а сегодня собирают народ у телеэкранов. То же относится и к детективам. Вторая причина в том, что с 1994 по 2004 год системного присутствия российских фильмов на киноэкранах просто не было. За это время разрушилась прежняя культура посещения кинотеатров. Они стали попкорновыми и вросли в торговые центры. Старшее поколение разучилось ходить в кино, а молодое выросло на американских фильмах. Голливудское кино – высококачественный потребительский продукт, его на кривой козе не объедешь. Ну а третья причина – бюджеты. Их сериалы и наши стоят примерно одинаково. А в кино их бюджеты на порядок или даже два порядка выше наших. Зрелищные аттракционы, на которые ходит молодняк, очень дороги, и здесь у американцев такое конкурентное преимущество, которому мы ничего не можем противопоставить.

Виктор Матизен. Заманить старое поколение в новые кинотеатры, видимо, не удастся. Нынешняя молодежь, когда вырастет, если и будет в них ходить, то, скорее всего, на те же американские фильмы. Может, есть шанс увеличить аудиторию российского кино путем создания разветвленной сети клубного проката?

Сергей Сельянов. Я считаю, что этот шанс есть, и очень хотел бы, чтобы такая сеть появилась. Уверен, что ее создание повысит долю российского кино в общем прокате. Но дело не только в увеличении доходов наших прооизводителей, а еще и в том, что это было бы правильно в социальном смысле. Клубный кинотеатр – площадка для совместного переживания и единения. Это не коммерческий кинотеатр, который каждый день с 10 до 24 часов крутит кино. Клубная система относится не столько к индустрии, сколько к социальному и культурному бытованию кино – она повышает качество жизни зрителей и формирует другую публику. Возможно, что именно клубы и создали бы нишу, в расчете на которую можно было производить «серьезные» фильмы, а они возвращали бы деньги.

Виктор Матизен. Суммирую. Оптимальным для развития отечественного кино представляется сосуществование двух систем – коммерческой и клубной. Для питания обеих нужна киноиндустрия. Однако выражение «У нас нет киноиндустрии» стало в России чем-то вроде магического заклинания, продлевающего ее отсутствие. Лет десять назад продюсеры говорили: «Вот когда у нас будет две тысячи кинотеатров, тогда и будет индустрия». Потом увеличили это число до трех тысяч, а затем как-то перестали об этом заикаться. Так что является необходимым и достаточным признаком рождения киноиндустрии?

Сергей Сельянов. Скажу, только это скучный перечень. Конечно, это разветвленная сеть многозальных кинотеатров с разнообразным репертуаром, плотно покрывающая страну.

Виктор Матизен. Настолько плотно, чтобы ближайший кинотеатр был в пешей доступности как минимум для каждого горожанина, а как максимум – для сельского жителя.

Сергей Сельянов. И чтобы клубная сеть была, а также сеть для синефилов. И показ, и обслуживание во всех местах были качественными. Еще нужна модернизация подготовки кадров. Прежде всего сценаристов и режиссеров, потому что это базовые профессии.

Виктор Матизен. Продюсеров тоже?

Сергей Сельянов. И продюсеров. Дело в том, что наше кинообразование делает упор не на обучение профессии, а на развитие художественных способностей и ментальной сферы вообще. Студенты сидят в своих учебных заведениях, а реального кинопроизводства не видят. Третье условие, естественно, развитие вторичных рынков – ТВ, Интернета, видео. Монетизация Интернета на фоне государственной борьбы с пиратством. Четвертое – крупные продюсерские компании. Это основы кинопроизводства. Небольшие компании, даже с талантливыми людьми, индустриально малозаметны. Пятое условие – закон о кино, точнее, комплекс законодательных мер.

Виктор Матизен. Двадцать лет об этом слышу. Сперва о том, что у нас нет закона о кино. Потом о том, что он есть, только не работает.

Сергей Сельянов. Я говорю про нынешний момент, когда старый закон умер и нужен новый.

Виктор Матизен. При таком полоумном законодательном органе, как у нас, новый закон запросто окажется хуже старого. Введут двадцатипроцентную квоту для американских фильмов, прокат сдохнет, а вместе с ним и зачатки индустрии.

Сергей Сельянов. Я исхожу из презумпции невиновности и думаю, что люди хотят чего-то хорошего – например, предоставить преференции национальной культуре.

Виктор Матизен. Поскольку известно, что благими намерениями вымощена дорога в ад, я исхожу из презумпции виновности. Если у депутата такой IQ, что он не способен решить шахматную двухходовку, какой из него законодатель? Если он больше ненавидит американских усыновителей, чем любит российских сирот, – какой из него защитник интересов народа?

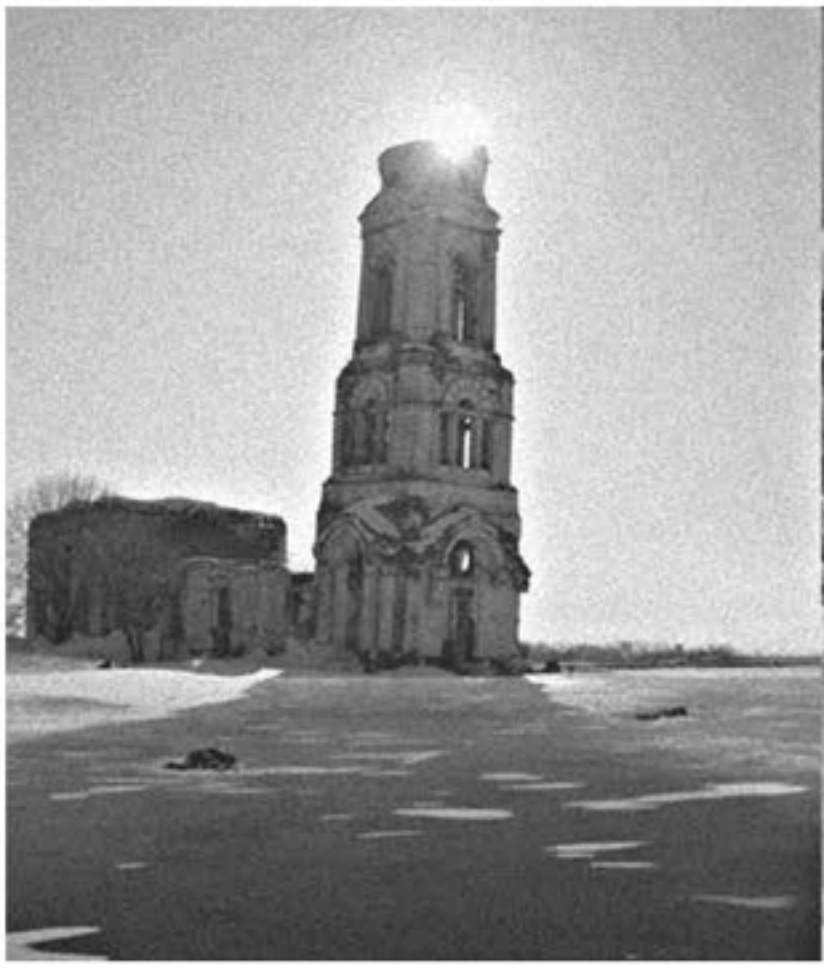
Сергей Сельянов. Да, наверное, тут замешана идеология, но, думаю, не только она. У людей есть ощущение переизбытка другой культуры и недостатка родной. Есть также недобросовестная конкуренция, когда отечественным фильмам оставляют узкий вход на наши же экраны, а вместо них показывают американский мусор – который, кстати, стесняет и хорошие американские фильмы. Но как бороться с этим засильем третьесортной продукции – вопрос. Простые меры тут не проходят. Не квоты надо предлагать, а законы или поправки к законам о дифференцировании налогообложения, об интеллектуальной собственности, о борьбе с пиратством, о рекламе, о кредитовании кинопроизводства, о фонде заработной платы, о привлечении зарубежных специалистов, потому что своих нам не хватает. В конце концов нужно потеснить американское кино в честной и плодотворной конкурентной борьбе за зрительский интерес. И еще важная вещь – прозрачная статистика сборов, без которой мы получаем от проката не все причитающиеся нам деньги.

Виктор Матизен. А прозрачная экспертиза, которая решает, что финансировать, а что отклонить?

Сергей Сельянов. Ее уровень, на мой взгляд, повысился, но она никогда не будет идеальной. Я считаю, что компании-лидеры сами должны решать, что запускать, – они лучше разбираются в своем деле, чем советы при министерстве и Фонде кино. Потому что этим живут и отвечают за деньги. Но совершенства ждать не приходится. Отчасти этому мешает то, что выделяемых денег всегда не хватает на всех.

Ряд спорных моментов возникает из-за того, что каким-то вполне достойным проектам денег не дали, а среди тех, кому дали, оказалось несколько сомнительных. Никто не против того, чтобы дать тем достойным, которые не получили поддержку, но денег-то больше нет. Я не говорю о волюнтаристских решениях, когда кто-то из начальников берет и вычеркивает одобренный экспертами проект, – этому нет никакого оправдания. Проблема в том, что решения экспертных жюри носят рекомендательный, а не обязательный для министерства характер. И получается, что экспертиза – нечто вроде дымовой завесы. Строго говоря, тут нужно менять закон, чтобы сделать позицию экспертного жюри окончательной. И хорошо бы ввести именные протоколы, по которым каждый участник конкурса проектов может убедиться, что все было посчитано правильно.

Виктор Матизен. Это противоречит интересам чиновников – в чем же их власть, если не в возможности что-то зарубить, а что-то протолкнуть? Тут даже коррупционного интереса не нужно – дай только власть употребить. Но даже если экспертное жюри сделать последней инстанцией, они найдут выход – или



«Я тоже хочу», режиссер Алексей Балабанов

посадят в него решающее количество «своих» людей, либо создадут вместо одного совета два-три, которые будут противоречить друг другу, а себя назначат верховными арбитрами.

Сергей Сельянов. Я и говорю – непросто все это.

Виктор Матизен. А кто кроме самих лидеров будет присматривать за деньгами, которые государство им дало?

Сергей Сельянов. Мы очень жестко отчитываемся за каждый потраченный рубль.

Виктор Матизен. Это бухгалтерия на случай аудита. Ну, допустим, ни копейки на нецелевые нужды не зажали и честно написали, сколько и на что потратили. А какова ответственность за результаты проката?

Сергей Сельянов. Безусловно, она должна быть. Вопрос в том, каков критерий успешного использования потраченных денег. Если главный результат – итоговый бокс-офис по всем видам проката, то все просто. Взял кучу денег, ничего не собрал – значит, на следующий год либо получишь намного меньше, либо вообще ничего. Ну а если фильм провалился в прокате, но получил десяток призов на значимых фестивалях и пару национальных премий? Тут все гораздо сложнее.

Виктор Матизен. Конечно, имиджевый доход не очень-то оцифруешь.

Сергей Сельянов. Все очень неоднозначно. Фильм одной компании получил Гран-при в Канне, а пять фильмов другой – три приза на фестивалях второго эшелона. Кому сколько дать и кто должен решать подобные вопросы? Привлеченные эксперты? Чиновники? У всех свои минусы и свои плюсы. В этом отношении Фонд кино – более прозрачная структура, чем Министерство культуры, потому что в области его компетенции лучше работают объективные численные критерии, а в министерстве – неизбежно субъективные художественные. И поэтому продюсеры ведут себя с фондом более ответственно.

Виктор Матизен. Поговорим о минусах господдержки как таковой. Есть такая точка зрения, что, как ее ни организуй, в целом она снижает ответственность продюсеров за коммерческий и художественный результаты и привлекает

«Как поймать перо Жар-птицы», режиссеры Георгий Гитис, Вячеслав Плотников

множество людей, которые больше пекутся о своем кармане, чем об искусстве или коммерческом продукте, а заодно развращает чиновников. Было же время, когда они обогащались за счет откатов, которые ничем не отличаются от взяток. И никто не был пойман за руку, и никто никого не обвинил во взяточничестве, хотя все знали, кто берет и какую часть от суммы контракта. Потому что так называемые продюсеры грели руки в процессе производства, отщипывая от бюджета и предоставляя липовые отчеты, которые принимались министерством по соглашению с теми же взяточниками.

Сергей Сельянов. Было такое. Не очень хитрая операция – нарисовать смету на четыре миллиона, попросить три и снять за два, а оставшийся миллион распилить между собой и тем, кто дал деньги и, понятное дело, не стал рыться в отчетности. Однажды в Питере мой студент вдруг спрашивает: «Сергей Михайлович, а сколько надо откатить такому-то, чтобы получить деньги на проект?» Хороший и способный мальчик задает своему мастеру такой вот деловой вопрос. Ты понимаешь, что это значит?

Виктор Матизен. Что он воспринимает взяточничество и взяткодательство как норму корпоративной этики кинематографистов. И что эта полугласная хартия действует до сих пор, поскольку ни ты, ни я, ни все остальные, прекрасно зная, о ком идет речь, не сказали об их делишках ни одного публичного слова. И продолжаем с ними ручкаться, тем более что в бытовом общении они нередко очень милые люди. Однако что же ты ответил своему студенту?

Сергей Сельянов. Впервые в жизни не знал, что ответить. Но меня этот эпизод так потряс, что стал одной из причин, по которой я приложил руку к созданию системы компаний-лидеров и самого Фонда кино.

Виктор Матизен. И что в сухом остатке?

Сергей Сельянов. Могу тебе сказать, что уже несколько лет не наблюдаю сметных игр в проектах, которые проходят через Фонд кино, – то, что на экране, вполне соответствует объявленному бюджету.

Виктор Матизен. Но взамен старых появились новые игры, если это можно так назвать. Представители власти стали позволять себе раздавать фильмам безапелляционные оценки. То министр обвинит «Штрафбат» в искажении истории, а другие ленты вроде спродюсированного тобой «Бабла» пригрозит занести

«Карлик Нос», режиссер Илья Максимов

в черный список, то депутат заявит, что «Сталинград» – вредительское кино. Еще недавно они на такое не осмеливались, а нынче будто с цепи сорвались…

Сергей Сельянов. Я очень не люблю заочные дискуссии. Если бы министр сказал это в моем присутствии, я бы ему ответил. И не только ему, но и президенту тоже. А так, знаешь, кто-то что-то где-то брякнул – да пусть себе говорит что хочет, фильм-то уже вышел. Вот если кто-то обрушится на проект, который я делаю сейчас, или внесет в Думу предложение расстреливать авторов фильмов, которые он сочтет антипатриотическими или аморальными, я найду что сказать.

Виктор Матизен. Таковым – с точки зрения «этической хартии», которую вот-вот примет правление Союза кинематографистов, нравственно ущербными – можно объявить фильмы покойного Алексея Балабанова. И потребовать их запрещения. Как ты отнесешься к этому?

Сергей Сельянов. Когда запретят, тогда и начну думать. Говорить об этом загодя – не накликать бы беды. А вообще этические оценки в сфере искусства в целом и кино в частности – сомнительное дело. Печорин, к примеру, был жуткий негодяй, Лермонтов – конченый сукин сын да и на «солнце нашей поэзии» хватает темных пятен, так что же их – к ногтю? А в Лешином «Грузе 200» единственный положительный герой – вьетнамец, это как? Да так, что вопрос неправильно поставлен, и только. +

Елена Стишова

ПОЙМАННЫЙ СВЕТ

«Оттепель»
Авторы сценария Алена Званцова, Дмитрий Константинов, Валерий Тодоровский
Режиссер Валерий Тодоровский
Операторы Иван Гудков, Федор Лясс
Художник Владимир Гудилин
Композитор Константин Меладзе
В ролях: Евгений Цыганов, Александр Яценко, Анна Чиповская, Михаил Ефремов, Светлана Колпакова, Владимир Гостюхин, Павел Деревянко, Виктория Исакова, Федор Лавров, Нина Дворжецкая, Владимир Меньшов, Анна Науменко, Валерий Тодоровский, Егор Мячин, Василий Мищенко
«Мармот-фильм»
Россия
2013

Привязчивые мелодии Константина Меладзе, пародирующие хиты 60-х типа «Мишки», «Джонни» и прочих «Ландышей», вроде бы надежно маскируют лейтмотив сериала и его реальный драматизм. Да и кому он нужен, этот гребаный драматизм, когда на съемочной площадке «фильма в фильме» жизнь бьет ключом – «шесть пудов любви» и все влюблены. Но – в рамках железной производственной дисциплины под надзором Регины Марковны, второго режиссера. Всем мать родная, для каждого теплая котлета за пазухой. У такой как раз и не забалуешь.

Я была в отъезде и пропустила рекламную кампанию «Оттепели», не слышала, как исполнители главных ролей читают стихи Шпаликова. Просто не знала об этом. Стала смотреть сериал со второго фильма, тут же замурлыкала «и что теперь?» в фейсбучном хоре. Пока меня не осенило: «Оттепель» продута теплым весенним сквозняком поэзии молодого Шпаликова. В ритме его стихов схвачена суть оттепельного мироощущения – доверие к жизни, которая много чего наобещала, а мы поверили. Геннадий Шпаликов, Моцарт 60-х, выразил и поколенческую эйфорию, и отчаяние обманутых и обманувшихся. Короткая, как вздох, история оттепели воплощена в трагической судьбе автора главных сюжетов времени. Его отраженное присутствие в сериале в образе нетрезвого, но гениального сценариста Кости Паршина, покончившего самоубийством, предваряет, не сильно забегая вперед, драматический финал светлейшей поры российской истории XX века.

В 61-м (время действия сериала) дебютант Шпаликов был, что называется, широко известен в узких кругах. Время его стихов и песен придет позже, культовым героем он станет после безвременной смерти. А в начале 60-х взошла звезда Булата Окуджавы. Мы еще не знали, что он писатель. Не знали, что такой тип автора–исполнителя называется «бард». Знали: он учитель-словесник из Калуги. Мы обменивались магнитофонными записями его песен, ездили на его левые

←
«Оттепель», режиссер Валерий Тодоровский

концерты по адресам, полученным по сарафанному радио. Связь-самострок не обманывала.

Я вступила в зону личной памяти вовсе не для того, чтобы попенять авторам «Оттепели»: мол, в фонограмме их фильма не нашлось места Окуджаве, а ведь не было такой компании, где его не пели. Напротив, я хочу отдать должное вкусу создателей сериала, их концептуальному подходу к историческому материалу, каковой составляет бэкграунд телероманa, *не претендующего (!) на историзм*.

Мне ничего не известно о режиссерской экспликации Валерия Тодоровского, в доступных источниках не попалось ничего принципиального, на что хотелось бы сослаться. Любопытно было бы послушать авторские комментарии по поводу отсутствия в сериале важнейших общественно-политических событий типа полета Гагарина или Карибского кризиса. Не побожусь, но план с Гагариным все-таки был. Мелькнул на чьем-то телеке, и я его точно видела. Глюк? И такое бывает.

В сериале поболтать горазды все, но о политике – ни слова. Инга с Хрусталевым обсуждают, покупать или нет стиралку. Гена Будник, если не в кадре, трендит свои фирменные байки, собирая аудиторию, а студийные гримерши, заметив пигментное пятнышко на лице премьерши, моментально запускают слух о ее беременности. Бывший муж попутно подвозит бывшую жену в абортарий и дает ей информацию про новые контрацептивы. И все в таком духе. Короче, «Оттепель» про частную жизнь ее многочисленных героев, на время объединенных общим делом – съемками деревенской комедии «Девушка и бригадир» – с песнями, танцами, с парочками на первом плане, симметрично развернутыми на камеру. Соцреализм доживает последние денечки. Возможно, именно этот сценарий спас студию от краха, нечего было запускать под Новый год, а производственный цикл – это было святое, вся киноиндустрия на этом держалась.

Некоторые обложились фильмографическими справочниками, чтобы доказать, что в означенном году ничего похожего снято не было. Иные критики, не досчитавшись судьбоносных событий в сериале, сочли житейские коллизии мелкотемьем и отвергли «Оттепель». Самыми непримиримыми оказались, однако, вовсе не ровесники эпохи, имеющие в кармане такой козырь, как личная память, а «мальчики иных веков» – у тех свой образ оттепели, свой миф, в наших же палестинах мифология традиционно важнее реальности. Один начитанный критик вопрошал: мог ли в те времена оператор, даже знаменитый, жить в шикарной съемной квартире? И впрямь квартирный вопрос был тогда нерешаем. Весь жилищный фонд принадлежал государству, сдать квартиру в наем кому бы в голову пришло – дело было подсудное. Но и во времена грозного ОБХСС нелегальные ходы-лазейки предусматривались. Для нужных людей. Хрусталеву просто повезло: нашлась для него пустующая (вовсе не шикарная) квартира, было куда девушек водить.

По части воссоздания материального мира начала 60-х режиссеру можно воткнуть не одно лыко в строку при большом желании. Я же склонна замечать достоинства, а они имеются. Эти юбочки-блузочки на каждый день, первый отечественный капрон, выходные юбки-колокол с непременной нижней, и чем пышнее, тем круче. До обморока затянутые талии. Прически «бабетта», переходящие в «халу», начесы, спрыснутые лаком. Стрижки были не в моде, а челки, как у Ахмадулиной, в тренде. Эпоха женских брюк еще не наступила,

«Оттепель», режиссер Валерий Тодоровский

про джинсы еще и знать не знали. Но суперзвезда тех лет Гена Будник (элегантный Павел Деревянко) носит костюм от Кардена и со знанием дела обсуждает модные тенденции с костюмером группы закройщиком Санчей, который очень даже в курсе.

Не удержусь от нечаянных воспоминаний: именно в 60–61-м Москва ни-

как не могла взять в толк, что мы оказались в обществе потребления. Магазины просто накрыло импортом, причем и тогда по смешным ценам. Помню, как без всякой очереди купила красные лодочки фирмы Clarks за 25 рэ. Юмор был в том, что мы понятия «бренд» не слыхивали, цену вещам не знали. Были, однако, отдельные чуваки и чувихи, они-то все знали: что, где и почем. Черный рынок формировался. Мы же как на подбор были лохи и ботанки (в той лексике – синие чулки) с красным дипломом.

ОК, но вот вопрос на засыпку: кто помнит прикид рокового мэна Хрусталева (Евгений Цыганов), за которым бегали все девчонки группы? Я не помню. Потому как это не важно. Чем притягивал этот неулыбчивый, не обладающий мужской статью, не плейбой, как его вероятный прототип Георгий Рерберг, не сексуальный и не первой молодости мужчина? Были в нем харизма, талант и неслияние с коллективом. Был он отдельный, закрытый. Личность. Это понятие только-только вошло в жизнь, очень популярно было выносить приговор имярек, личность он или не личность. Так вот, камерамен Хрусталев был яркой творческой индивидуальностью со своими тараканами. Жить обрядовой семейной жизнью с ним было невозможно. Они расстались с красавицей Ингой, но тайно сохраняли чувства друг к другу. Инга хитроумно спасла его, отмазала от обвинения. Как она обнимала его, встретив у тюремных ворот, я сто лет не видела в кино и уже не увижу. Валерию Тодоровскому дано разбираться в оттенках чувств. Виктория Исакова с подачи режиссера сыграла в этом эпизоде неутолимую бабью тоску по своему мужику, с которым пусть жить нельзя, но он единственно любимый. И ему только она жена, и при ней можно рыдать навзрыд в ванной, сидя в трусах на табуретке.

Сериал полон эпизодов, каждый из которых так и просится быть замеченным, ибо в нем запечатлены характер, оттенок времени, тогдашние чувства

«Оттепель»

и нравы. То, чего нет и никогда не будет. К примеру, визит Марьяны в женскую консультацию. Ну это же поэма экстаза. Девушка как бы еще не в курсе, что дети – побочный продукт любви. Обретенным в консультации знанием она, садистски униженная медперсоналом, вся в слезах делится с бабулей. Теперь она достойна презрения, только презрения…

Отдельная песня – народный режиссер Федор Андреевич Кривицкий и его молодая жена Наденька. Михаил Ефремов – ну что сказать? – большой русский артист. Чем дальше, тем очевиднее. Наденька (Светлана Колпакова) – душечка наших дней. И воображаемую соперницу прибьет, и коня на скаку остановит, и за мужа – народного художника всех порвет. Отдельное спасибо авторам за реплику любящего мужа, который по полной, с растяжечкой влепляет своей курице, на голубом глазу верящей в донос на Хрусталева: «Ты дура, Надя…»

Не могу назвать другого российского фильма из актуального репертуара, способного соперничать с «Оттепелью» по числу классных актерских работ. Немало популярных исполнителей радикально сменили имидж. Есть догадка, что весь этот fiction опирается на реальные события, на реальные характеры. Тоненький Егор Мячин, режиссер-стажер в бабушкиной самовязке (Александр Яценко), – этот из породы русских мальчиков, упертый и безоглядный максималист. Нина Дворжецкая – ну как такую актрису можно было не снимать?!

А в целом: нет объяснения у чуда, и я на это не мастак (Геннадий Шпаликов).

Имеется немалая и неравноценная фильмография про шестидесятников. Родоначальник ее Марлен Хуциев, режиссер многострадальной «Заставы Ильича» по сценарию Шпаликова, в свое время поплатился за отказ от любимых стереотипов советского кино и навлек на себя гнев лично генсекретаря ЦК КПСС. В той картине не было публицистики, тоже все больше про частную жизнь трех друзей. Но политическое – в сублимированных формах – еще как было. Один эпизод первомайской демонстрации чего стоит. Изрезанная картина

восстановлена автором уже в перестройку, когда в Союзе кинематографистов была учреждена Конфликтная комиссия.

В «Оттепели» многое угадано про время, в которое режиссер Тодоровский еще не родился. Сказано много больше и глубже, чем посчитала критика. Про то, как жили, чем жили. Про нравы, быт, стиль. Про политику, которая вроде бы отпустила, не давила. И про несбыточность обещанного и живучесть формально отринутого. Разве что драматизм времени – согласно сложившемуся стилю Валерия Тодоровского – последовательно уводится в расфокус. Не всякий услышит и оценит реплику директора студии Пронина в разговоре с народным режиссером Кривицким: «Сталин восемь лет как умер», – замечает режиссер в ходе спора о пределах допустимой свободы. «Не для всех», – парирует Пронин. И не понять, себя ли он имеет в виду или некоего важняка, чье мнение в кинематографическом мире просто так не обойдешь. Может, это он и есть – мелькнувший в просмотровом кинозале инкогнито из идеологического отдела ЦК КПСС, что дает добро, а с ним и высшую категорию положенной было на полку картине стажера Егора Мячина «Девушка и бригадир»?

Рассекающий бархатистую ткань сериала шершавый, как тюремное одеяло, сюжет дознания об обстоятельствах гибели Кости Паршина отражает реальную расстановку сил в стране, где политический режим якобы смягчился. Оператор Хрусталев и следователь прокуратуры Цанин, кому поручено дело о гибели сценариста, сразу входят в клинч как два идейных противника. С ходу понятно, что Цанин хочет посадить Хрусталева, что у него есть личный интерес.

«Сыск вечен!» – «коронку» Мюллера – Броневого вполне мог бы повторить следак Цанин – Василий Мищенко, студиец «Табакерки», а ныне мэтр.

Вторая встреча Хрусталева с прокурором, закончившаяся дракой прямо на съемочной площадке, будет стоить оператору карьеры и репутации. Цанин раскопает на Хрусталева позорный по тем временам компромат: Хрусталев-старший, большой человек в атомной науке, потеряв старшего сына на фронте, второму достанет бронь. В газете появится обличительный текст, его будут читать вслух в студийном буфете, слух дойдет до дочки Аси... Словом, Виктор принимает решение уехать на Одесскую студию, здесь ему жизни не будет.

Время – всякое – имеет по крайней мере два обязательных параметра: прагматику и метафизику. Какой стороной повернуть к зрителю запечатленное время – во власти режиссера, художника, который форматирует реальность, следуя избранной им стратегии.

Метафизика оттепели, 60-х влечет, как неразгаданная тайна. Многим хотелось бы там пожить. Тодоровскому, будто классному оператору, магу светописи, удалось поймать свет того времени – и фильм получился. Еще и потому получился, что нет в нем умиления-прекраснодушия, напротив, есть тревога, приглушенный рык затаившегося реваншизма. Да ведь ничего в сущности не изменилось – кроме разоблачения культа личности. Что не снижало бдительности спецслужб. Летом 57-го, после триумфального закрытия Фестиваля молодежи и студентов, на истфаке была арестована группа Льва Краснопевцева – круг молодых продвинутых историков, ревизовавших историю КПСС с момента организации «партии нового типа». Они позиционировали себя как нелегальную организацию. Об этом мало кто знал, процесс прошел тихо, сошел на нет под буйное цветение оттепели. Натан Эйдельман, консультировавший организацию, был уволен из школы, где служил учителем.

Великая эпоха легкого дыхания кончилась в одночасье на Красной площади. 25 августа 1968 года несколько человек вышли на площадь, чтобы протестовать против введения войск соцсодружества в митингующую Прагу. Там, на площади, была моя сокурсница поэт Наташа Горбаневская с детской коляской. Наташа отсидела свое в психушках и тюрьмах, но писать продолжала и параллельно стала правозащитницей с мировым именем. Совпало так, что буквально накануне премьеры «Оттепели» Наташа Горбаневская умерла. Ее любили, ее поминал весь либерально-демократический мир.

Насколько я знаю, в России не снято ни одного фильма про диссидентов. И романов не написано. Может, какой-то юный гений уже придумал такое кино.

У Валерия Тодоровского уже была попытка (в содружестве с режиссером Дмитрием Месхиевым) сделать фильм о людях 60-х, посвященный отцам. Фильм «Над темной водой» (1992), объявленный в начале работы римейком хуциевского «Июльского дождя», помню, изумил меня крайним субъективизмом в трактовке реальности. Ведь оба автора помнили время своих отцов – детской, зато самой верной памятью. Воздух времени, его нерв дети помнят не интеллектом, а мозжечком. Мне же казалось, что авторской целью было как можно дальше оторваться от времени своих отцов, перекроить его по своим своевольным лекалам. Прагматики было ноль, а метафизику было не разгадать.

В центре сюжета был любовный треугольник и одолженный у Хуциева разговор сына с погибшим отцом. Поколенческий мотив прочитывался, только не понять было, за кого авторы – за большевиков или за коммунистов. Кое-кто из «отцов» обиделся. Если кто забыл, то напомню: в 90-е шестидесятники были не в чести. Им пеняли за прекраснодушие, за «комиссаров в пыльных шлемах», за ставку на «ленинские нормы жизни» – словом, за историческую близорукость. Евтушенко тогда наотмашь ответил всем критикам: «...Но все равно мы – легендарные, оплеванные, но бессмертные!»

В «Оттепели» Тодоровский выступает как режиссер и соавтор сценария. Думаю, он помнит о старом своем опусе, но снимает принципиально другое кино. В нем есть поколенческий дискурс, и это – любовь. Любовь к людям 60-х, «фантастическим людям», как называет сын друзей и коллег отца...

Есть великое сыновнее кино – кино Андрея Тарковского и Алексея Германа. Мы получили сыновнее кино от Валерия Тодоровского.

Любовь. На ней мир еще держится. Вот разгадка уникального обаяния «Оттепели». ◆

Катерина Тарханова

«МАХАЙТЕ НА МЕНЯ, МАХАЙТЕ»

Будучи сверстницей некоторых создателей телесериала «Оттепель», печально я гляжу на это наше поколенье, не скрою. Удивляюсь одному: насколько зубодробительно скучно было с самого начала – так, что досмотреть произведение уже после телепремьеры стало возможно лишь по надобности откликнуться. А впрочем, если хоть что-то подумать на протяжении всех бесконечных серийных часов, чему же тут удивляться? Глобальная скука и есть – то, на чем, по логике создателей, держится мир. И тогда сериал вообще не в чем упрекнуть.

В скучном мире время не движется, и не возникает вопрос, почему действие обозначено 60-ми годами XX века нашей эры, а не 60-ми годами XX века до нашей эры. Не возникает и вопрос, зачем вообще сериал «про кино» его создатели сделали не о себе, любимых, как это было принято у Феллини, Вайды, Трюффо, Фасбиндера и других, а «про третьих лиц», про «того парня». Потому что в их скучном мире, как сказано не мной, «ничего личного, только бизнес».

Снимаются все вопросы к сюжету и характерам, быту и нравам, самому уровню исполнения. Карамельный цвет времени? Так времени нет, а цвет есть, и он должен развеять скуку. Пусть все будет розовым, желтым, голубым и зеленым. Все актеры (с единственным исключением) пережимают, как в провинциальной антрепризе, и представляют не живых людей, а сплошь «вставные номера», «цыганочку с выходом»? Так нет никаких людей, а шоу должно продолжаться. Тут главное – фамилии, как в той тоскливой поговорке про имя, на которое полжизни работаешь ты, а потом публика будет рыдать и плакать, лишь услышав это твое имя. Ляпсус на ляпсусе сидит и ляпсусом погоняет? Такси, значит, в 60-е годы ездит со светящимся оранжевым пластиковым гребешком? Некоторые молодые разведенные операторы живут буквально в хоромах, причем отдельно от родителей и жены? Притянутый за уши детектив торчит из мелодрамы, как градусник из стакана? Мелодии слишком навязчивы и к тому же довольно откровенно заимствованы, как многие заметили? Все это – тоже не вопрос. В скучном мире не бывает халтуры и плагиата, логики и гармонии, Моцартов и сальери. Он сам по себе халтура и способен лишь развлекаться.

Не музыка, а мюзикл, не «8 ½», а «Девять», не мысль, а «неформат» – развлекающее эстетов, «адреналиновое» отклонение

«Оттепель», режиссер Валерий Тодоровский

от плинтуса. Танцуем же не от печки, а от плинтуса – того, где «в СССР секса не было». Многого достигли: пьем, курим, нецензурно выражаемся, хотя и спим с любовником в лифчике или кружевном корсете. Но лифчик-то красивый, это вам не коллекция трусов с начесом от Ива Монтана после поездки в СССР. И приготовление шашлыка выглядит романтично, и клип со щами – настоящее фудвидео. Скучный мир делает людям красиво – как можно не ценить? Об этом предупреждают еще вступительные титры, образец «евростиля».

Чтобы не было скучно, страсти рвутся в клочки. Поскольку киносъемки действительно специфический бордель (в своей первой экспедиции побывала я осенью 1981 года), тут широкое раздолье для романов и романчиков, адюльтера и мордобоя, пьяных откровений и несчастных случаев. Но именно потому, что так оно и есть, особых страстей на площадке давно уже не наблюдается: все привыкли, если что, работать только на желтую прессу, умело поднимаясь на скандальные котурны. И как же без них обойтись в сериале? Сцены ревности, пощечины, ссоры и разоблачения должны быть погромче и попроще, как на ярмарке, иначе имитацию бурной жизни, полной эмоций и чувственных удовольствий, просто не создать. До этого мира, держащегося на скуке, полной, вообще-то, весьма скорбного бесчувствия, ничто тише удара кулаком по столу не доходит. Ну еще прозрачные крупные слезы на красивом лице.

Враг этого мира, как можно догадаться, – элементарная точность. Когда хочется что-то узнать доподлинно, выяснить до мелочей, четко и ясно, может родиться интерес, подрывающий основы. Поэтому лучший друг сериала, конечно, приблизительность. Приблизительно все: эпоха, фактура, драматургия, все чуть-чуть «слишком» или, напротив, «недо». И похож кто-то на кого-то, что-то на что-то, мелькают былые сплетни, но без щепотки фальши сериала бы не было. Если знать правду, как развлечься?

Зато мир как халтура, неподвижный и приблизительный, позволяет бить кулаком (расставлять акценты) как угодно – как в вату. Можно разводить «великоотечественную» демагогию насчет не убитого на войне несовершеннолетнего парнишки. Можно нагнетать трехкратный псевдоантисоветский пафос одним идиотским воплем «Усатого вынесли!». Кулаку невдомек, что живые люди, которые не только развлекаются, каждый день до войны, во время войны, после войны, после космополитов, 5 марта, XX съезда, целины с кукурузой и космонавтами – после всех советских газет, которые, как известно, шли у нас вместо туалетной бумаги, за что тоже сажали, – что они, эти люди, во все времена проживают свою собственную, неповторимую, небанальную жизнь. У них есть индивидуальность, а у кулака – только счетчик (как на ярмарке).

Бэммм-с… и тысячи счетчиков создают сериалу так называемое «напряжение» (на кухне, в Фейсбуке, «ВКонтакте», в новых советских газетах и пр.). Разницу потенциалов между теми, кто презирает «труса, не пошедшего на войну из-за гибели старшего брата и свалившего всю вину на отца», и теми, кто аплодирует «скрытому диссидентству» (ведь вынос Усатого можно считать намеком и реакцией на очередной сегодняшний пересмотр истории). Не важно, что это такой же «патриотизм» и такое же «диссидентство», как Оля и Яло в кривых зеркалах (любимая сказка детства вышла как раз в тот год, когда мы вместе кое с кем из создателей родились). Важнее, что халтурный мир получит тысячекратные отражения, все более кривые, и докопаться до истоков станет практически невозможно. Замечательная иллюстрация известного национального анекдота о том, что «снизу постучали». И снова.

В общем, в «Оттепели» все можно объяснить, но понять своих сверстников мне трудно. Да и не хочется жить в их мире. Когда из кадра, как из окна, вышел Федор Лавров (Костя Паршин) – единственная харизматичная личность на всех создателей, да простят меня остальные медиалица, стало радостно, что он все же другое поколение. Его мир определенно держится на чем-то, кроме фальши, – на чем-то интересном. Не знаю, что это, мы не знакомы, но тут же хочется выяснить, узнать доподлинно – что? Что? Вместо того чтобы сидеть-жевать все остальные серии. Поскольку из кадра он вышел практически в самом начале. Будучи точен. ◆

Нина Цыркун

TOMORROW NEVER KNOWS

Tomorrow Never Knows: эта песня Джона Леннона в исполнении The Beatles из альбома Revolver звучит в финале восьмого эпизода пятого сезона сериала «Безумцы» (Mad Men). Удовольствие обошлось продюсерам в 250 тысяч долларов – это говорит о стратегии финансирования, стремящегося к стопроцентному качеству. В среднем один эпизод обходился в два-три миллиона долларов.

«Оттепель» – конструкт сложносочиненный. Сериал напоминает китайскую шкатулку или матрешку, содержащую любовную мелодраму, детектив, производственный роман и роман с тайной – и все это постепенно вдвигается в оболочку мюзикла, который, впрочем, возникает не сразу, так что содержимое большей частью вываливается из «футляра», живя своей отдельной жизнью. Если не считать того, что зрителя слегка шатает от неожиданной смены жанров, ничего плохого в этом нет – если иметь в виду сам принцип секвенциально-сериальной подачи. В свое время Станислав Говорухин снимал многосерийный телефильм «Дети капитана Гранта» именно и нарочито в разных жанрах, но у него в своем четко определенном роде выступала каждая отдельная серия, выстроенная по своей композиционной логике. А сегодня мы привыкли к сплошной гибридизации; вряд ли кому-то придет в голову озаботиться чистотой жанра.

«Оттепель» разожгла страсти своим не то что содержанием, но наполнением. Обнаружилось, что публика наша невероятно ханжеская: ее возмущают голые тела, курение и возлияния – будто ничего такого она ни в жизни, ни на экране не видела и не видит. Валерий Тодоровский во всех интервью, которых ему немало пришлось дать в связи с показом «Оттепели» на телевидении, говорил, что это дань памяти шестидесятникам, прежде всего отцу, что она снималась по личным детским воспоминаниям о начале 1960-х. Некоторые ровесники тех событий обиделись на неправильную память. Не пили столько, не курили столько, не одевались так и секса в жизни столько не было. На моей памяти времени уже исхода 1960-х все было именно так. Это не значит, что так было со всеми и везде – страна большая, народу много. В любом случае все это не играет ровно никакой роли.

Профессиональные историки воспринимают свидетельства памяти с изрядной долей скепсиса: откорректированные временем и конкретной ситуацией, они больше говорят о текущей реальности, чем о прошлом, актуализируют и интерпретируют сегодняшние проблемы. Работа над сериалом началась еще до того, как Дума приняла ряд законов, ограничивающих свободы этого рода, и они начали восприниматься как знак того, что сегодня у нас отнимается. Тогда же женщина

с сигаретой и мужчина со стаканчиком, вошедшие в советскую повседневность с недавно переведенными Ремарком и Хемингуэем, служили знаком нездешней свободы, к которой советские люди прикоснулись, хотелось думать – к которой пришли. Но не эти внешние приметы составляют главный смысл сериала, а предощущение уже заметно тянущих холодом грядущих заморозков, роднящих то прошлое и это настоящее.

Множественность вариантов воспоминаний об одних и тех же событиях, широта репертуара индивидуальной памяти свидетельствует о разнообразии модусов мышления в обществе, проще говоря – о степени свободомыслия. Единообразие или институционализация резервуаров памяти, требование помнить прошлое неким «правильным» образом с (безапелляционной) апелляцией к «нашей общей памяти» как к норме – свидетельство прессинга тоталитарного типа мышления. То и другое меняется в соответствии с запросами или диктатом современности. Иной раз и вполне само собой, под давлением всяческих напластований личного опыта и разнообразных впечатлений, в том числе художественных; отсюда смещение фактов во времени, разновекторные анахронизмы типа марок радиолы, причесок или фасона туфель. Нам только кажется, что прошлое впечаталось в голову намертво: оно там живет себе и незаметно многообразно модифицируется.

Соответственно и передача прошлого, по разным параметрам связанная с настоящим, в том числе в новой медийной (телесериальной) форме, может представать в неузнаваемом для кого-то виде, приспосабливаясь к случаю и аудитории. Этого требует даже элементарная для создателей задача выстроить связный и понятный рассказ от первого или третьего лица. Если не будет в повествовании упорядочивания, своей логики, какой не было в реальной жизни («рассказанной идиотом», как заметил шекспировский герой), его никто не поймет и не воспримет. А вот простейший выход – отправить героя, Виктора Хрусталева (Евгений Цыганов), в финале куда-нибудь подальше к дяде Пете на поезде – устроит всех.

Неудивительно, что режиссер и продюсер Валерий Тодоровский и его соавторы-сценаристы Алена Званцова и Дмитрий Константинов выстроили сериал по лекалу американских «Безумцев» (Mad Men) о «золотом веке» рекламы, показанных на том же Первом канале, что и «Оттепель». Следует признать – не столь тонко и изящно, но зато сочно и завлекательно благодаря предоставленной зрителю возможности поиграть в угадайку: кто из знаменитостей скрывается за фигурами персонажей? Действие «Безумцев» происходит хоть и в Нью-Йорке, но в те же 1960-е (там тоже предостаточно постельных сцен и адюльтера, пьют много, шутят не всегда пристойно, а курят там, кстати, даже беременная женщина на сносях и язвенник).

О заимствовании был поставлен в известность автор идеи (creator) и продюсер Мэтью Уайнер, отнюдь не возражавший против использования сюжетных линий, нарративных схем, репертуара типажей и абриса многих героев, начиная с рекламщика Дона Дрейпера, обратившегося оператором Хрусталевым, и даже стилистики оформления титров. В порядке необязательного предположения замечу, что Анна Чиповская, вероятно, была выбрана из-за внешнего сходства с Элизабет Мосс (но Анна красивее, конечно), игравшей секретаршу Пегги Олсон, «арку» которой практически повторяет ее студентка-актриса Марьяна, и это стало чем-то вроде оммажа первоисточнику. Подозреваю, что и рискованный поворот в характеристике Хрусталева,

«Оттепель», режиссер Валерий Тодоровский

связанный с признанием в том, как он не попал на фронт, вряд ли появился бы в нашем регламенте, не создай соответствующий прецедент Дон Дрейпер, и тут, на мой вкус, харизматичный Евгений Цыганов переигрывает аскетичного Джона Хэмма.

Тодоровский взял свое добро там, где его нашел, – раз уж это было дозволено Мольеру или Сирано де Бержераку, то уж в наши-то времена постмодерна это просто хороший тон. Личные воспоминания российских авторов совпали, оказались совместимыми с индивидуальными воспоминаниями американцев и вошли в сегодняшнюю глобализированную память, соединили наших шестидесятников в новое наднациональное сообщество (преодолев традиционное размежевание вопреки исторической логике) и, видимо, определили яркую голливудскую картинку рубежа 1950–1960-х и музыкальный антураж «Оттепели».

Надо уточнить: на самом деле недовольных «Оттепелью» раздражило даже не наполнение, а исполнение: априорно, видимо, предполагалось, что кино о 60-х будет снято в манере, скажем, «Июльского дождя», стильно и черно-бело, то есть так, как уложилось в память, незаметно аранжированную искусством. И вдруг – цвет, яркие локальные цвета, сверкающие автомобили, одетые с иголочки девушки в юбках-солнце, увиденная глазами ребенка праздничная сторона жизни, когда трава была зеленее. А соответствующие компоненты «большой» «нормативной» памяти ушли в фон – к примеру, в виде мальчишки, во дворе играющего в Гагарина (так же, как в «Безумцах» дети играют в астронавтов). Детское воспоминание облеклось в художественный жест, подчеркнуто демонстративный, с использованием навязчивых повторений. Обнаженная девушка с сигареткой на скамейке московского двора – шок для зрителя; этого точно не было в действительности, но такое *могло* тогда быть: люди не видели границ свободы, дерзость отваги как раз в сфере сексуальности ярче всего и выражалась; это была своеобразная «революция снизу».

Настроившиеся увидеть в сериале *Историю*, кино, снятое под документ в соответствии с собственными (избирательными, селективными) воспоминаниями об эпохе, столкнулись с чужими воспоминаниями, которые, не желая притворяться *Историей*, выступили в естественной для себя мифологической форме – более честной, нежели псевдореалистическое буквалистское следование моментальным снимкам повседневности. +

Никита Соколов

РЕДУКЦИЯ ИСТОРИЗМА

Врете, подлецы: он и мал и мерзок – не так, как вы, – иначе.
Пушкин Вяземскому. 1825

Наблюдателями давно замечено, что «телевидение разработало собственные технологии производства прошлого, особые формы обращения с историческим источником, свидетельством, событием»[1]. Наблюдения эти, однако, относятся исключительно к публицистическим и документальным жанрам. За пределами интереса исследователей до сих пор остаются игровые фильмы на историческом материале, широко транслируемые телеканалами. Между тем, по мнению социологов, именно они оказывают наибольшее влияние на формирование образа прошлого в сознании людей, не занимающихся историей профессионально. Не случайно в прошлом году Министерство культуры обратило на них особое внимание и обещало выделить специальный бюджет, а глава ведомства, придающий, как известно, большое значение исторической PR-политике, пояснил, что финансово «поливать» будут только те «цветы», которые «соответствуют миссии государства, национальным и государственным интересам».

По части «соответствия» могут обнаружиться непредвиденные сложности. И не только в силу противоречия тезисов пропаганды и результатов научной истории, но и потому, что история – очень неудобная материя для телевидения, которое по самой своей природе ориентировано на новизну и максимальное сокращение дистанции между зрителем и событием. Это хорошо видно на примере даже лучших фильмов российского производства, снятых с претензией на реалистичное отображение исторической действительности.

Результатом становится в первую очередь упрощение картины, отсечение деталей и нюансов, представляющихся второстепенными с точки зрения художественных задач, но важных для понимания особости прошлого, сохранения чувства дистанции. Авторы вынуждены до невозможности сжимать реальность, слишком сложную для используемого ими коммуникативного средства и затрудняющую создание символически внушительного образа исторического события. Так, Николай Досталь и Эдуард Володарский при работе над сериалом «Штрафбат» (2004), очевидно, стремились к созданию целостного образа героически воюющего несвободного народа. Однако попытка вместить все многообразие

1. См.: Зверева Вера. История на ТВ: конструирование прошлого. – «Отечественные записки», 2004, № 5.

репрессированных творцов великой победы в рамки одного батальона ведет к глубоким деформациям реальной исторической ткани (штрафбаты, в отличие от штрафных рот, формировались только из провинившихся офицеров, «политические», проходившие по 58-й статье УК, в эти подразделения принципиально не допускались, и уж тем более не мог там оказаться православный священник) и создает о ней у неискушенного зрителя самые фантастические представления.

Помимо этого к катастрофическим упрощениям нередко ведет использование устойчивых культурных стереотипов, несообразных конкретным историческим обстоятельствам. Так, создатели сериала «Ликвидация» (2007) широко эксплуатируют образ «еврейской» Одессы, восходящий к рассказам Бабеля. Однако действие этого полуфантастического детектива происходит в 1946 году, когда в город вернулась лишь весьма незначительная часть евреев из числа эвакуированных (а большая часть еврейского населения довоенной Одессы была истреблена в период оккупации) и при этом столкнулась с глубоко враждебной реакцией прежних соседей, остававшихся на месте. Веселый еврейский говор в одесских дворах вполне восстановился лишь к концу 1950-х.

И дело, видимо, вовсе не в неосведомленности авторов. Даже в тех случаях, когда режиссеры имеют в своем распоряжении безусловно добротный литературный материал, они отсекают от него сюжетные и смысловые линии, слишком сложные для экрана. Создатели телеверсии эпоса Василия Гроссмана «Жизнь и судьба», скрупулезно следовавшие фабуле романа, исключили из нее чрезвычайно важную для самого Гроссмана «лагерную» линию, которая завершалась спорами советского и фашистского офицеров о природе (схожей до неразличимости) нацизма и большевизма.

Другое преступление против историзма, часто совершаемое телевизионщиками, на профессиональном жаргоне историков называется «модернизация». Речь, разумеется, идет не об антураже и костюмах, а о мотивах человеческих поступков. Очень часто создатели телевизионных исторических полотен просто не отдают себе отчета в исторической определенности и несхожести в разные эпохи «общечеловеческих» радостей и страданий. Но это полбеды. Авторы «поправляют» мотивы и тогда, когда те нам доподлинно известны. Типичный случай – сериал «Столыпин… Невыученные уроки» (2006). В числе прочих источников авторы явно использовали и воспоминания Василия Шульгина, где довольно подробно описан эпизод, подтолкнувший карьерное возвышение Петра Аркадьевича, занимавшего пост саратовского губернатора и никакими особенными аналитическими достоинствами, позволявшими рассчитывать на большее, не блиставшего. Анекдот (в старинном смысле подлинного случая) описывается у Шульгина, по партийной принадлежности националиста и столыпинского симпатизанта, так: «Получив известие, что на площади города собралась огромная толпа, он сейчас же, не дожидаясь эскорта, поехал на место происшествия. Подъехав к толпе, он вышел из экипажа и прямо пошел к разъяренному народу. Когда поняли, что приехал губернатор, к нему бросились люди с криками и угрозами, а один дюжий парень пошел на него с дубиной. И Россия никогда бы не узнала, что такое Столыпин, если бы губернатор, заметив опасность, не пошел прямо навстречу парню. Когда они встретились вплотную, Столыпин скинул с плеч николаевскую шинель и бросил ее парню с приказанием:

«Оттепель», режиссер Валерий Тодоровский

– Подержи!

Буян опешил и послушно подхватил шинель, уронив дубину. А губернатор с такой же решительностью обратился к толпе с увещеваниями и приказанием разойтись. И все разошлись»[2].

В сем случае Столыпин обнаружил, как совершенно корректно резюмирует Шульгин, «отвагу и находчивость в подавлении… бунта». В сериале сцена модифицирована. Вместо бунта – митинг, а с помощью сброшенной с плеч шинели Столыпин не останавливает буяна с дубьем, а сажает в лужу вполне безобидного левого оратора на трибуне. Вместо отваги оказывается торжество изощренного – что естественно для нынешних телевизионных соловьевских «поединков», но совсем не для России – начала двадцатого столетия.

Обе эти тенденции – к упрощению и модернизации – отчетливо выразились и в недавнем сериале Валерия Тодоровского «Оттепель». Собственно фильм был бы просто внеисторичен, когда бы не название. Если бы назывался он по голливудскому образцу Mad Men или, допустим, «Дети «Мосфильма», претензий у историков к нему не было бы вовсе никаких. Но слово «оттепель» в России с середины XIX века в неметеорологических контекстах намертво привязано к периодам ослабления державной узды и раскрепощения общества, а таким периодам соответствует особая атмосфера, маркируемая всякий раз уникальными симптомами. Этой атмосферы в фильме практически нет.

Оттепелью XX века именуют время от кончины «вождя народов» в 1953-м до отставки Хрущева в 1964-м. Время надежд на возможность «социализма с человеческим лицом» в частности и восстановление экзистенциального достоинства человеческого лица вообще. Временные маркеры, назойливо выставленные Тодоровским («невозвращенство» Рудольфа Нуреева, титры вгиковских дипломных фильмов), велят зрителю верить, что действие разворачивается в 1961-м. Но поверить в это решительно невозможно. Поскольку, во-первых, нельзя вообразить себе сколь угодно богемную вечеринку того времени, которая не завершалась бы разговором на повышенных тонах «за политику», «искренность в литературе» и тому подобные «высокие» материи, героям «Оттепели», по видимости, совсем незнакомые. Во-вторых, фильм

2. Шульгин В. В. Последний очевидец. М., «Олма-пресс», 2002, с. 71.

«Девушка и бригадир», который снимают герои сериала, беззаконно попал туда из совершенно другой эпохи. Этакая развесистая «деревенская» клюква была нормой в 1949-м (год выхода «Кубанских казаков»), но уже в 1956-м, после рязановской «Карнавальной ночи», смеяться стали иначе. В 1961-м Леонид Гайдай сдал на «Мосфильме» «Самогонщиков» с гениальной троицей. А из серьезного там в это время появились «Девять дней одного года» Михаила Ромма (молодой режиссер – герой «Оттепели» – без всякого видимого основания нахально аттестуется его учеником) и снималось «Иваново детство» (1962) Андрея Тарковского. Валерий Тодоровский утверждает, что таковы его личные воспоминания об этом времени, но, родившись в 1962-м, он собственно оттепели помнить не может и под видом оттепельных нравов представляет нам обычаи брежневского застоя. Сознательно или по незнанию, бог весть, но для публичного итога это безразлично.

Итог же небезобиден. Фундаментальная особенность современной европейской культуры заключается в понимании историчности мира, то есть осознании того, что прошедшие времена отличались от нынешних, а наши предки принимали решения, исходя из иных представлений и по другим мотивам, нежели мы, и нам требуется усилие, чтобы мотивы эти понять и оценить. Тотальная редукция историзма, грубо умещающаяся в тезисе: «Всегда все было одно и то же – ну, как сейчас», к которому подталкивает неискушенного зрителя «историческая» телепродукция, лишает мир этого важного измерения, создавая иллюзию примитивного общественного пространства, в котором могут быть эффективны «простые» и даже «окончательные» решения.

К счастью, есть основания утверждать, что эта редукция не неотвратимое следствие самой природы телевидения, а только отсутствие должной рефлексии на ее счет. Основанием этим может служить телевизионный сериал Николая Досталя «Раскол» (2011), где весьма затейливые коллизии смыслов явлены в исторических лицах без всякого упрощения и при этом вполне занимательно и понятно даже для совсем неподготовленного зрителя. ◆

Ирина Щербакова

ВРЕТ, КАК ОЧЕВИДЕЦ

Память – документ прошлого

ВЪЕЗЖАЮТ В КОЛЯСКАХ СТАРИКИ И СТАРУХИ.
1-Я СТАРУХА. Как сейчас помню...
1-Й СТАРИК. Нет – это я помню, как сейчас!
2-Я СТАРУХА. Вы помните, как сейчас, а я помню, как раньше.
2-Й СТАРИК. А я как сейчас помню, как раньше.
3-Я СТАРУХА. А я помню, как еще раньше, совсем, совсем рано.
3-Й СТАРИК. А я помню и как сейчас и как раньше.
В. Маяковский «Клоп»

Такие же бурные и столь же плодотворные споры вспыхивают у нас после выхода очередного прайм-таймовского кино- или телепродукта на историческую тему – если есть еще люди, которые жили в изображаемую на экране эпоху. Эти споры сводятся, главным образом, к оценке реквизита: носили ли такие платья и прически, ездили ли на таких машинах, жили ли в таких квартирах, ели ли такие продукты… Ведь, формально говоря, каждый, кто тогда жил или якобы прекрасно помнит рассказ бабушки, дедушки и т.п., может претендовать и часто претендует на роль свидетеля. Но беда в том, что вне исторического контекста, который абсолютно необходим для анализа и оценки предлагаемого биографического опыта или фигуры самого свидетеля, эти воспоминания нам в лучшем случае ничего не дают, в худшем – совершенно искажают реальную картину. Именно важность контекста иллюстрирует эпизод из романа Джорджа Оруэлла «1984», где главный герой, пытаясь узнать хоть что-то о прошлом своей страны, следы которого он сам в министерстве Правды систематически уничтожает, спрашивает нищего старика: какая раньше была жизнь? Но тот не понимает вопроса и не может дать никакого вразумительного ответа, кроме того что пиво тогда стоило четыре пенса.

В этом эпизоде важны и вопрос, и ответ. Герой Оруэлла, обращаясь к прошлому, на самом деле пытается осмыслить настоящее: действительно ли так плохо было раньше, что теперешний режим Океании спасителен и необходим? А старик не может дать ему вразумительного ответа, потому что система (частью которой является и сам главный герой) вместе с исторической памятью отняла у него все инструменты осмысления

«Оттепель», режиссер Валерий Тодоровский

как прошлого, так и настоящего. Поэтому его воспоминания – всего лишь обрывки сырого нерасчлененного осознания минувшего, и для героя они совершенно бесполезны.

Можно смело сказать, что мы десятилетиями существовали в пространстве именно такого – нерасчлененного, непереваренного – опыта. На нашей «карте памяти» долгие годы были различимы лишь очень небольшие сегменты, ее было трудно сверять с памятью индивидуальной. Сложилась абсурдная ситуация, последствия которой не преодолены российским обществом до сих пор, когда миллионы людей являлись носителями тяжелейшего исторического наследия, включавшего террор, голод, войну, но не могли его никак артикулировать. «Немотствующая» память в условиях запрета, страха, цензуры, постоянной самоцензуры подверглась весьма существенным деформациям, которые самым пагубным образом сказались на миссии свидетеля.

Рождение свидетеля

Сегодня много пишут о послесталинском десятилетии, видят в этой эпохе какие-то параллели с современной реальностью, ищут в ней ответы на актуальные вопросы, но не упоминают об одном очень важном феномене этого времени – рождении *свидетеля*.

К началу 1960-х, и отнюдь не только у нас, но прежде всего в странах, переживших диктатуру, массовый террор, войну, Холокост, возникает потребность в оценке и проработке прошлого. Однако многие интеллектуалы очень быстро приходят к осознанию того, что описать гуманитарные катастрофы (символами которых становятся Освенцим и Колыма) вряд ли возможно с помощью традиционных методов и источников. Необходим *посредник* между настоящим и столь трудно поддающимся описанию прошлым. Так происходит появление свидетеля, который и призван стать этим посредником.

Особая важность роли свидетеля в этих исторических обстоятельствах стала очевидной еще во время Нюрнбергского процесса. Недаром именно в 1961-м к этой теме возвращается Стэнли Креймер в знаменитом фильме «Нюрнбергский процесс». Спустя два года в Германии начинаются собственные суды над нацистскими преступниками (в частности, палачами

Освенцима), где впервые публично выступают больше двухсот свидетелей обвинения. В 1964-м в Иерусалиме открывается также привлекший мировое внимание процесс над Эйхманом. Туда устремляется Ханна Арендт, чтобы самой соприкоснуться и пережить показания палача и его жертв. Именно благодаря услышанному и увиденному она приходит к выводу о «банальности зла». Чрезвычайно важно, что все эти судебные процедуры и выступления впервые снимаются на кинопленку, показываются по телевизору, и эти медийные обстоятельства стимулируют память других, не задействованных в процессах потенциальных свидетелей.

По мере того как в публичном дискурсе осознается важность фигуры свидетеля, в Германии возникает термин Zeitzeuge, который можно перевести как «свидетель времени». Эту разницу между «свидетелем» и Zeitzeuge еще в 20-е годы увидел Виктор Шкловский, когда в своей книге «Гамбургский счет» написал о «современниках и синхронистах». Смысл этого деления применительно к роли свидетеля заключается в том, что отнюдь не все, кто жил в одно и то же время, могут передать его главный нерв, глубинный смысл, его «шум», если прибегнуть к мандельштамовской метафоре. Кстати, именно этого «шума времени» не обнаружил Марлен Хуциев в телесериале «Оттепель»: «Мне кажется, всех путает название «Оттепель». То, что я вижу, не имеет никакого отношения к тому явлению, которое назвали «оттепель». Это просто история о том, как снимается кино… В нашей оттепели были проблемы — моральные, социальные, общественные… а какие проблемы в картине решают авторы, я так и не понял. Поэтому она должна была называться по-другому».

Образ времени может быть соткан и из совершенного ахматовского «сора», если мы помещаем свидетельства в исторический контекст. Вот, например, цитаты из семейной переписки 1961 года. Муж и жена – молодые научные работники из провинции, кандидаты наук, часто ездят в командировки:

«На днях ездила в Ессентуки за маслом, купила 1 кг, там его было полно. Думаю, купить здесь бидончик литра на три для масла топленого (видела такое масло в Ессентуках). В Кисловодске, говорят, бывает мука, но ехать надо с утра, а воскресенье у меня только одно, посмотрю, думаю, что с жирами у нас хуже, чем с мукой».

«Я ездила в одно из воскресений в Нальчик, и там на базаре – мясо свинина, баранина и говядина по 17–18 рублей, очень жирная. В магазинах в Пятигорске есть всё, но пока нет сахара».

«В Алма-Ате купил совершенно случайно в магазине костюм «шевиот» ленинградской фабрики, размер 48, рост 3, темно-синий, мне как раз, и всего за 399 руб. Если вам он не понравится, то за 500 рублей оторвут с руками. Еще купил себе за 50 руб. капроновую белую шляпу. Видите, какой я транжира».

О чем говорит этот типичный образчик советской переписки ровно того же года, что и сериал «Оттепель»? О бытовой приземленности, о бездуховности авторов? Вовсе нет, они с таким же рвением гонялись за книжками, которые невозможно было достать, муж успел несколько лет в сталинском лагере отсидеть, совсем мальчишкой. Тут создается очень важный фон тогдашней еще чрезвычайно трудной, серой и полной бытового унижения жизни, совсем непохожей на ту, что нам пусть с самыми добрыми намерениями рисуют сегодня на экране.

В оттепельное десятилетие впервые становятся слышны голоса, свидетельствующие о том, что составляло суть сталинской эпохи: о массовых репрессиях,

о ГУЛАГе. Однако очень скоро эта тема вновь становится запретной, на долгие годы поселяется в «самиздате» или «тамиздате», недоступном для широкой публики. Это повлекло за собой большие информационные, психологические, аналитические потери, потому что навсегда смолкли многие свидетели. Память так и осталась во многом сегментарной, социально однородной и плохо отрефлексированной. Что же касается другого огромного пласта – памяти о войне, то она, хоть и в усеченном виде, все-таки присутствует и в подцензурном пространстве, в частности и на телеэкране. Один из лучших примеров – документальный фильм Константина Симонова «Шел солдат» (1975).

Трудную правду о войне постоянно стремился вытеснить официальный спойлер – мифологизированная память «профессиональных» ветеранов, которая отсекала все, что не вписывалось в канон героического подвига советского народа в Великой Отечественной войне. При этом форма «встреч с ветеранами» необычайно активно эксплуатировалась советской пропагандой и способствовала девальвации самой идеи – передачи свидетелем подлинной живой памяти. Но то, что в те годы, когда были живы миллионы ее носителей, воспринималось многими как официальная подделка, пропагандистская ширма, муляж, сегодня выдается за самую истинную память фронтовиков, которую нелакированная правда о войне и, главное, о неимоверной цене победы якобы смертельно оскорбляет.

Именно литература в подцензурном пространстве заменила историю, которая не могла достоверно описывать события, не имея доступа к источникам, находившимся за семью печатями. Осознавая, что происходит фактически оруэлловское исчезновение памяти о ГУЛАГе, многие выжившие садятся за воспоминания. Евгения Гинзбург, автор одной из лучших мемуарных книг о лагерях, прямо пишет об этом: она выжила, чтобы свидетельствовать. В наибольшей степени это проявляется в прозе Шаламова, где автор по сути говорит за тех, кто уже никогда не сможет рассказать о пережитом. При этом Шаламов одним из первых осознает ограниченность возможностей свидетеля, транслирующего память о Колыме.

Рождение зрителя

С середины 60-х интерес к истории диктатур становится настолько массовым, что на него не может не откликнуться такой новый мощнейший медиатор, как телевидение.

Интересно обратиться к опыту Германии, который наиболее ярко отражает процесс появления свидетеля на экране и, главное, возникшую связку между ним и зрителем. Постепенно уходит в прошлое школьный формат учебно-познавательного фильма об истории, его вытесняют неигровые картины, сделанные по канонам исторических документальных картин на Би-Би-Си. Они создаются по более или менее универсальному рецепту: нарезка хроникальных кинокадров иллюстрирует комментарии историков и сопровождается закадровыми голосом объективного рассказчика. Очень быстро руководству телеканалов и телепродюсерам становится ясно, что у лент, посвященных разным аспектам истории национал-социализма, огромный зрительский потенциал. Захват власти, предательство, заговоры, кровавые преступления, с одной стороны, не могли сами по себе – как экшн – не занимать зрителей, а с другой – вся эта страшная история еще совсем недавно была той реальностью, в которой они жили.

«Оттепель»

По мере того как на отечественном ТВ на задний план уходят образовательные и просветительские задачи, побеждает так называемый histortainment (развлечение на исторические темы), говорящие головы экспертов становятся все менее привлекательными для зрителя, а также создают неудобства для авторов фильма. Происходит постепенный отказ от комментариев ученых-историков, настаивающих на фактах и интерпретациях, которые усложняют эти сюжеты, уменьшают их рейтинговую эффективность. Отсюда и их замена на голоса свидетелей эпохи. Именно их появление на экране выводит такой формат документальных фильмов в прайм-тайм. Свидетель призван заполнить пространство между зрителем и событием, привнести в телерассказ об исторических событиях драматизм и эмоциональность.

Это совпадает и с начавшимся бумом устной истории, когда новые технические возможности позволяют очень быстро и мобильно фиксировать воспоминания очевидцев на пленку. В 1980-е годы возникают мегапроекты, когда записываются сотни и даже тысячи свидетельств. Многим в то время кажется, что благодаря этим «голосам из хора» найден важный ключ к пониманию, а главное, к достоверной передаче исторической памяти. Самым большим достижением в этой киноработе со свидетелями стал фильм Клода Ланцмана «Шоа» (1985).

Но к концу 1980-х многие историки, отнюдь не отвергающие роль свидетелей, понимают, что на самом деле обращение к памяти – очень нелегкая задача. Попытка, особенно ярко проявившаяся в формате документального исторического телефильма, заменить историю памятью вызывает серьезные вопросы. Дело не в примитивной логике поговорки «Врет, как очевидец», а в проблемах интерпретации, работы с мифами и вытеснениями, наконец, с пережитыми травмами.

В поставленном на поток телеконвейера продукте все эти сомнения и сложности выносятся за скобки. Экспансия и девальвация свидетеля на экране стала приводить к тому, что исчезал исторический контекст, вытеснялись причинно-следственные связи. Возник вопрос: что – для понимания эпохи или анализа исторических событий – могут дать оборванные цитаты, перемежающиеся кинокадрами, происхождение которых к тому же весьма сомнительно? Можно ли, например, считать документальными кадры из фильмов

«Оттепель»

Лени Рифеншталь? Или сюжеты из нацистских новостных кинопрограмм Die Deutsche Wochenschau?

Что нам в результате дают вырванные из контекста свидетельства – когда мы, например, узнаем из уст любящего внука, что его подписавший пакт Риббентропа – Молотова дедушка очень любил внуков. Что, лишенный служебного автомобиля, он ездил на городском транспорте к бабушке в больницу, а его главный шеф был в сущности несчастным человеком, с трудными детьми, которых ему пришлось воспитывать одному, потому что его жена погибла.

Формат, при котором свидетели заменили историков, оказался очень удобен для телеэкрана. Во многих случаях с их помощью факты подменяются чувствами и эмоциями, а достоверность обеспечивается их свидетельским статусом. Возник некий идеальный тип телесвидетеля, который своими высказываниями лишь подтверждает стереотипы и клише. Такой тип свидетеля постоянно появляется в отечественной документальной телепродукции, создающей фальшивый образ благостной атмосферы брежневского застоя, или мифологические «документальные» портреты советских вождей сталинской эпохи. Пожалуй, чаще всего с помощью свидетельств медсестер, поваров, личных водителей создается откровенно бульварная продукция: «история», увиденная через замочную скважину.

Каждому, кто занимается проблемами исторической памяти, совершенно очевидно, что самый точный пример, показывающий ограниченность средств, которыми располагает свидетель, по-прежнему «Расёмон» Акиры Куросавы. Не случайно Сергей Лозница свои документальные фильмы и, главное, фильм «Блокада» (2005) строит целиком на хроникальных кадрах, отказываясь не только от говорящих голов, но и от закадрового комментария.

Телефильм как исторический источник

С начала 1980-х, после невероятного успеха телесериала «Холокост» (1979), все большую популярность у документальной продукции отвоевывают игровые телефильмы и телесериалы, в которых частная история изображается на фоне как бы реальных исторических событий. Говоря об отечественном опыте, здесь следует упомянуть огромный успех двух телесериалов 1970-х годов – «Семнадцать мгновений весны» (1973) и «Место встречи изменить нельзя» (1979).

«Оттепель»

При этом оба фильма – и здесь проявился талант их создателей – никак не настаивали на своей исторической правдивости.

По мере того как телевидение и кино становятся основными медиаторами исторических событий, они начинают претендовать и на главную роль в формировании исторической памяти. Конечно, это не артикулируется столь прямолинейно их авторами и продюсерами, но мы видим, как исторические фильмы и телесериалы стремятся превратить зрителя в свидетеля происходящих на экране событий. Этот эффект возникает, когда фильм предъявляет себя как достоверный источник: тогда ощущение, что не слезая с дивана ты участвуешь вместе с миллионами других людей в чем-то важном, имеющем отношение к истории, что, безусловно, стимулирует чувство квазипричастности.

Так формируется теперь уже отдельный и довольно популярный жанр – спецнальная телевизионная история. Нечто среднее между рынком и реальностью, между компиляцией и форматом. В основе этого жанра три главных элемента: персонализация, драматизация и эмоционализация. Возникает вопрос: сколько нужно использовать при создании этого продукта реальной истории и что вычленяется из нее? Конечно, наивно было бы ожидать, что этот жанр может вместить в себя всю сложность проблем, связанных с исторической памятью, или какие-то глубокие трактовки когда-то произошедших событий. Но нельзя не замечать, что на наших глазах происходит нечто небезопасное: теряется уважение к историческому факту, размывается граница между знанием и мифом. Телевидение замещает важную часть личного восприятия истории – ощущение течения времени и его интенсивность.

Так фикция становится своего рода технической памятью, которая заменяет собой реальную. В отличие от реальной, которая постоянно меняется под воздействием времени, техническая память претендует на неизменность и вечность, а постоянная доступность прошлого влечет за собой потерю глубины и перспективы. История становится собранием уже имеющихся образов, вырванных из пространства и времени. На экране создается второй искусственный мир, который постепенно влияет на первый. История лишается историзма, исчезает «до и после», остается только один вопрос: как?

Все эти претензии, когда речь идет о фикции, не имели бы под собой никакой почвы, если бы кино- и телепродукты не претендовали на роль

«Оттепель»

исторического источника. Это проявляется в постоянных заявлениях создателей подобных фильмов и телесериалов о том, что они глубоко изучали все исторические факты и реалии, консультировались с учеными, работали в архивах с источниками и т.д. Конечно, они опираются на исторические свидетельства: включают документальные кадры, титры, имитирующие подлинность, вроде «Смоленск … сентября 1941». Часто фильмы показываются в сопровождении хроникальных сюжетов, интервью со свидетелями или с актерами – о том, как они вживались в роль. В конце концов актеры начинают ощущать себя историческими свидетелями, так их начинают воспринимать и зрители… Характерный пример этой подмены: к очередному Дню Победы в Москве были вывешены рекламные плакаты с фотографиями не реальных фронтовиков, а актеров в ролях из советских военных фильмов.

Зрителю становится все труднее отличать реальность от ее приглаженной цветной фикции. Те, кто ее рассматривает, верят в то, что на ней изображено. Так создается кинообраз истории. Потом уже почти невозможно убедить зрителей в том, что они помнят киноинсценировку, а не реальное событие. Классический пример – восприятие сцены взятия Зимнего из эйзенштейновского «Октября», которая до сих пор осталась в памяти как реальный исторический эпизод.

То, что мы видим в телесериалах – отнюдь не только российских (свежий пример – бурная дискуссия по поводу показанного по немецкому телевидению сериала «Наши матери, наши отцы», собравшего у телеэкранов миллионы зрителей), – похоже на луковицу, где каждый слой напоминает о чем-то увиденном авторами на экране в детстве или юности. Можно снимать слой за слоем, так и не обнаруживая ничего, что бы в самом деле имело отношение к изображаемой исторической эпохе. Надо учитывать, что советские образцы создавались в условиях цензуры – это касалось всего, в том числе и реквизита. Поэтому очень забавно слышать ссылки нынешних создателей исторических телефильмов на то, что они внимательно смотрели игровые фильмы 60-х.

Все это не вызывает протеста, если кино- или телепродукт не претендует на то, чтобы остаться в сознании сегодняшнего телезрителя как исторический образ определенной эпохи. Если фальшивая и глянцевая картинка девушек

с бригадирами в диоровских костюмчиках не будет восприниматься как правдивое изображение очень сложного, противоречивого и драматичного времени. А это в нашей сегодняшней жизни совсем не так безобидно, как может показаться на первый взгляд. Потому что одна из причин огромного успеха исторических телесериалов – это снятие со зрителя всякой ответственности за прошлое.

Волшебное слово «аутентичность»

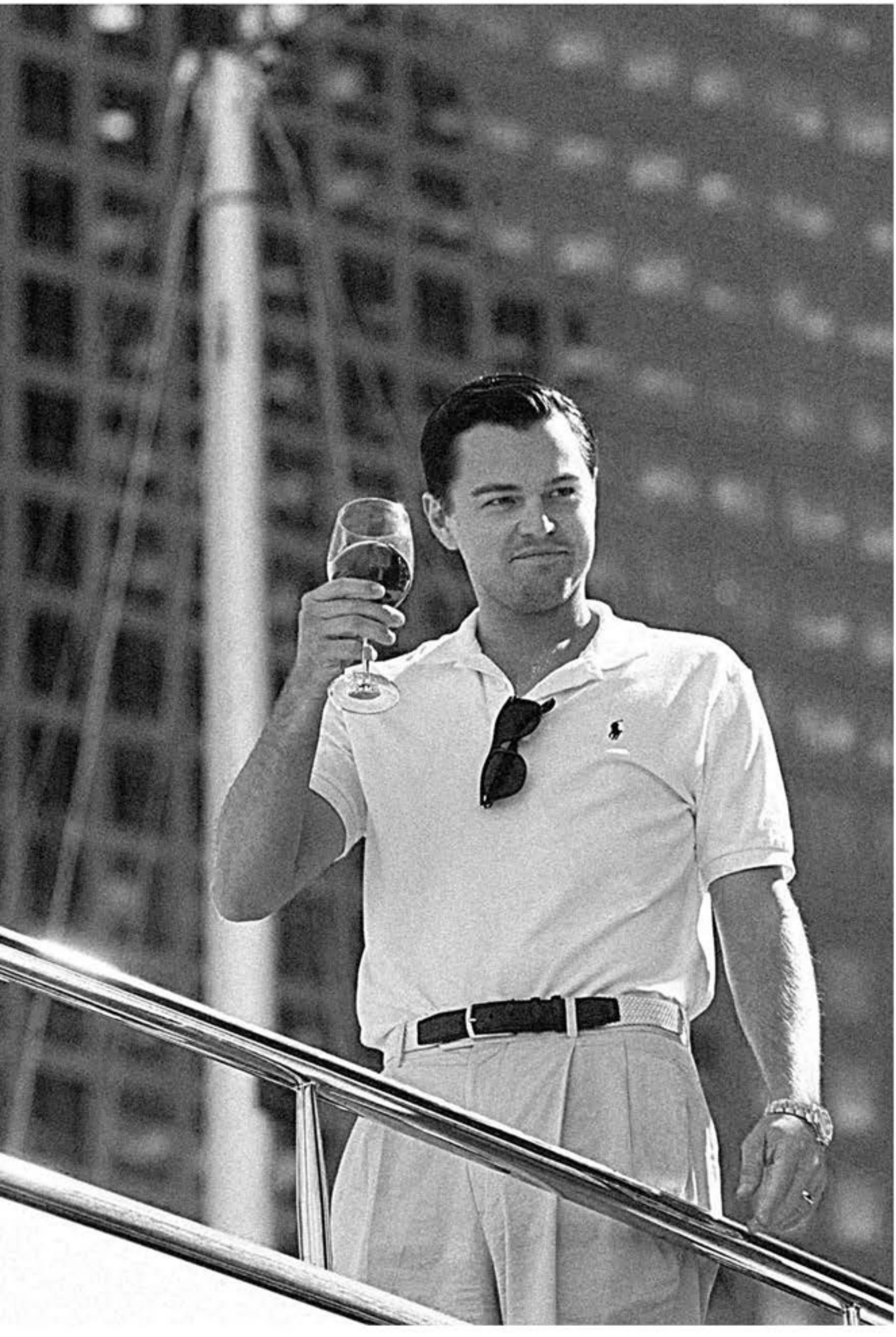
Почему это слово стало таким привлекательным, когда речь идет об истории на экране? Потому что это та сфера, которая будто бы всем нам доступна. Тут каждый может почувствовать себя свидетелем и экспертом. Это и главный аргумент авторов: у нас все аутентично, все было именно так, как мы вам показываем. Но тут есть ловушка, ведь так называемая аутентичность вовсе не гарантирует высокого качества, если в погоне за ней утрачивается исторический смысл. Тогда получается аутентичный бункер и аутентичный Бруно Ганс, но исчезает истинный исторический контекст событий, сопровождающих крах нацизма.

На самом деле все битвы вокруг аутентичности и все претензии к фильмам возникают только тогда, когда кино подделывается под исторический источник – к мифу и сказке такие претензии могут предъявлять лишь те, кто совсем не видит границы между искусством и реальностью. Телеэстетика, маскирующаяся под историческую правду, не создает истинного правдоподобия на экране. Именно поэтому мюзикл «Стиляги», с точки зрения историка, точнее передает эпоху, чем многосерийная «Оттепель».

Не возникает вопроса о пресловутой аутентичности, когда есть правда атмосферы и логики характеров. Как, например, в «Жизни других» фон Доннерсмарка. Конечно, надо помнить, что когда мы говорим о кино, то речь идет не об исторической аутентичности, а о том, в какой степени удачна ее иллюзия. И вопрос об аутентичности отнюдь не всегда решается тем, что все пуговицы на историческом мундире правильного образца. Потому что единственная реальность в кино – это искусство.

Но что делать в таком случае с историей на телеэкране, когда происходит такая массированная ее колонизация, когда историки вынуждены выступать в роли илотов, добывающих материал для телесюжетов, – их авторы, взяв из него лишь малую толику, убрав все сложности и противоречия, могут достучатся до миллионов зрителей, к которым специалист, эксперт не пробьется никогда?

Историку не остается ничего другого, как думать о том, как эти образы, появляющиеся на теле- и киноэкранах, трансформируются сегодня в медийном пространстве: что расходится, а что, наоборот, совпадает с представлениями массового зрителя о той или иной эпохе. И, наконец, включаться в спровоцированную историческими телепродуктами дискуссию, осознавая, что это все-таки шанс для стимулирования столь необходимой нам сегодня работы памяти. ◆



Нина Цыркун

ПОЙМАЙ МЕНЯ, ЕСЛИ СМОЖЕШЬ

«Волк с Уолл-стрит»
The Wolf of Wall Street
По одноименной книге Джордана Белфорта
Автор сценария Теренс Уинтер
Режиссер Мартин Скорсезе
Оператор Родриго Прието
Художник Боб Шоу
В ролях: Леонардо Ди Каприо, Джона Хилл, Маргот Робби, Мэтью Макконехи, Кайл Чандлер, Роб Райнер и другие
Red Granite, Appian Way, Sikelina, Emjay Productions
США
2013

История восхождения Джордана Белфорта на Олимп небожителей, входящих в каталоги Forbes, а также его временного падения и несколько менее триумфального возвращения основана на автобиографической книге самого биржевика, откровенно повествующей как о механизме финансовых афер, так и об интимной жизни тех, кто их проворачивает. Мартин Скорсезе уже рассказывал о разных способах отъема денег в гангстерских фильмах – в их числе «Отступники», «Казино» и «Славные парни», где он был соавтором сценария. На этот раз режиссер должен, конечно, разделить успех с автором сценария Теренсом Уинтером, который был также сценаристом и продюсером гангстерской телесаги «Клан Сопрано». «Сколько себя помню, всегда хотел стать гангстером», – говорил один из скорсезевских «Славных парней» Генри Хилл (Рей Лиотта). «Сколько себя помню, всегда хотел стать богатым», – говорит Джордан Белфорт, «волк с Уолл-стрит» (Леонардо Ди Каприо). Тот и другой – братья по крови и по профессии, как и два этих фильма Скорсезе – рифма, точнее, мужская рифма с ударением на последнем слоге, то есть на финале, и тут у каждого он практически одинаков, и оба ироничны.

Если «Славные парни» благодаря сюжету из жизни мафиози – это жесткий экшн, то новый фильм из жизни офисного планктона – черная комедия[1]. При всем при том: тупо или хитроумно отбирать либо агрессивно мошенничать – разве не одно и то же? Наставляя команду новобранцев, Белфорт вбрасывает в толпу ловящих каждое его слово «солдат-стрэттонитов» (преданных боссу сотрудников компании Stratton Oakmont) заповеди брокера: «Не кладите трубку, пока клиент не купит акции или не сдохнет на хрен!», «Будьте свирепы, безжалостны, будьте телефонными террористами!» – и вызывает экстаз, швыряя в эту толпу свои дорогие часы. Сам он прекрасно усвоил то, с чего начиналось введение новичка Джордана в курс дела, мастер-класс, который преподал ему за ланчем его первый топ-менеджер Марк Ханна (Мэтью Макконехи). Ханна

1.
«Я сыграл столько драматических ролей, а получаю «Золотой глобус» за комическую», – сказал Леонардо Ди Каприо на церемонии вручения. Всего же эта черная комедия получила пять оскаровских номинаций, причем все по главным категориям – за режиссуру, сценарий, лучший фильм, за главную мужскую роль и за лучшую мужскую роль второго плана.

«Волк с Уолл-стрит»

авторитетно толковал о бесполезности в их деловой активности морали и действенности алчности и кокаина.

Неутолимая алчность – родовое свойство обитателей Уолл-стрит; знаменитый фильм Оливера Стоуна изначально как раз должен был называться «Алчность», и там биржевой гуру Гордон Гекко (Майкл Дуглас) (по признанию реального Белфорта, ставшего для него ролевой моделью) называл ее (не безосновательно, впрочем) мотором эволюции. А учитель Белфорта на том памятном уроке акцентировал еще один компонент эффективности: мастурбацию. Он имел ее в виду как способ канализации лишнего адреналина, выбрасываемого в кровь в процессе этой бурной нервной деятельности. Но занятие онанизмом, по сути дела, можно назвать синонимом брокерства, банковских операций, с помощью которых деньги производятся из денег, то есть рождается не реальный продукт, а символический эквивалент.

Гордон Гекко сравнивал свою работу с мастерством фокусника, на глазах изумленной публики достающего кролика из шляпы. «Первое правило Уолл-стрит: не важно, кто ты, Уоррен Баффет или Джимми Баффет, во всяком случае, никто из брокеров, никто не знает, куда идет биржевой курс – вверх, вниз или на хрен вбок, – вещает Джордан Белфорт. – Но нам надо притворяться, что мы знаем».

Итак, для этого ремесла вовсе нет необходимости быть большим умником, просто надо очень хотеть разбогатеть, и потому Джордан набирает в свою компанию не высоколобых выпускников престижных университетов, а своих ребят, приятелей с детства, которые торгуют кое-чем по мелочи; только один из них не вошел в команду – не было надобности: он уже торговал куаалюдом и сам сделался королем на районе. А уж самым близким конфидентом и финансовым партнером стал и вовсе слабоватый на головку бывший торговец детской мебелью Донни Азофф (Джона Хилл), из-за тупости которого потом провалилась грандиозная афера с отмыванием миллионов в швейцарском банке. В своих стараниях подражать благодетелю-боссу и перенудить Иуду он превращается в его карикатуру. Донни (у него тоже есть реальный прототип) – единственный, на кого по старой дружбе и за прежние заслуги не донес

Белфорт, когда его припекло, и практически благополучно выбрался, отделавшись минимальным наказанием. Да и сам Джордан Белфорт пострадал не так чтобы очень сильно: воровать (ну ладно: незаконно наживать) миллионы менее опасно, чем считанные гроши. Реальный Белфорт, по мемуарам которого поставлен фильм Скорсезе, отсидел меньше двух лет, причем в условиях, приближенных к курортным, – не в обычной тюряге с уголовниками, а в особом заповеднике для себе подобных и, по его словам, наслаждался там свободой и не чувствовал большого стеснения в средствах.

Поскольку выясняется, что наука и знания особой роли в биржевом деле не играют, фильм посвящен не столько способу зарабатывать деньги, сколько возможностям их тратить. Белфорт родился в приличной, но небогатой семье бухгалтера; деньги были совсем близко, но – недостижимые. Гопота, дорвавшаяся до больших бабок, не знает удержу на этом «празднике тестостерона»[2]: жена – так супермодель, яхта – так длиннейшая, автомобиль – самый скоростной, ресторан – самый дорогой (26 тысяч долларов за обед). Оргии с проститутками, забавы вроде соревнования по попаданию в цель живым карликом – «старые деньги», как и люди, добившиеся богатства умом, трудом и талантом (как Билл Гейтс, например), эдакому удальству не подвержены. Они знают цену тому, что обменивается на эти бумажки. «Знаешь, что такое деньги?» – риторически вопрошает Белфорт и дает ответ, перечисляя все грязные ругательства. И если универсальный эквивалент – это, по самому мягкому выражению, говно, если истинной цены ему не знать, то легко со всем приобретенным благодаря ему расстаться: красавицу жену можно спихнуть с лестницы; под кайфом посадить в машину крошку дочь на переднее сиденье и ударить по газам; ну а корешей-партнеров сдать фэбээровцам в процессе содействия следствию, как благоразумно сделал это в 1950-е Генри Хилл.

Скорсезе и Уинтер нашли оптимальный способ экранизировать автобиографию: рассказывая историю от первого лица, главный герой обращается прямо к зрителю, глядя непосредственно в камеру. Эмоциональная взвинченность, разогретая наркотой, повторы и затянутые эпизоды как будто противоречат одному из правил Скорсезе – любой ценой избегать избыточности,

«Волк с Уолл-стрит»

2. Поскольку «Волк...» снимался на независимых студиях (стомиллионный бюджет обеспечил пасынок премьер-министра Малайзии Реза Азиз), а не мейджорами (те отказались рисковать), Скорсезе смог из принципа пожертвовать массовостью аудитории (фильму присвоена категория R18), введя в картину множество сцен откровенного секса, в том числе прилюдного. Штрих характерный: сексуальная революция всегда шла в авангарде революций социальных; почувствовав себя сексуально свободными, смельчаки сбрасывали с себя и все прочие оковы. Начало какой эры должна обозначать вторая сексуальная?

повторяющихся акцентов. Впрочем, к эмоциям режиссер обычно не так строг; главное правило – не артикулировать месседж, даже просто тематический, не допустить объяснения замысла.

При всей эстрадной показушности Белфорта, при всей его откровенности, так магнетически сыгранной Ди Каприо, будто стенд-ап комиком, он оставляет о себе то же впечатление в финале, каким оно сложилось в начале: смесь безграничного цинизма с обаятельной харизматичностью. Собственно, это именно то, что помогает всучить продукт клиенту. Работенка довольно черная.

Название фильма примерно с таким же антуражем Boiler Room Бена Янгера, первого из тех, сюжет которого был подсказан историей Белфорта, у нас перевели «Бойлерная». По сути точно, но на самом деле в английском уже укоренилось значение этого неофразеологизма как «контора по продаже незарегистрированных ценных бумаг по телефону», «комната, в которой работают дилеры по ценным бумагам», то есть где кочегарят эти ушлые ребята, горя желанием быстро разбогатеть. И племя их будет расти и расти – какие залы на своем мастер-классе собирает Белфорт в Новой Зеландии, на другом конце света, куда он после отсидки прилетел впаривать в качестве товара самого себя! В этом эпизоде героя Леонардо Ди Каприо представляет публике сам Джордан Белфорт, со свойственным ему цинизмом снабжая его в автохарактеристике самыми убийственными эпитетами. И публика с восторгом принимает обоих, как кролики, поедающие глазами удава… Ровно так, как завороженные зрители три часа наблюдают за фантастической, почти фарсовой игрой неистового Ди Каприо на фоне калейдоскопа множества лиц и меняющихся декораций (пока фэбээровцы держали его на мушке), всецело попадая в ловушку актерского обаяния. Режиссер проворачивает с ними тот же трюк, что и его герой с клиентами – богатыми или бедными, не важно; главное – мы их никогда не видим, так же как не видел в глаза и сам Белфорт, а потому никого не жалко: чистая игра, ничего личного. Фокусник Белфорт орудует словно в каком-то виртуальном пространстве, вытаскивает своих кроликов из шляпы, учит этому искусству других, и колесо это будет крутиться и крутиться, покуда не остановит его какая-то внешняя сила. Жизнь Джордана Белфорта сделала один круг и вышла на другой. ◆

Нина Спутницкая

БЛЕФ

«Афера по-американски»
American Hustle
Авторы сценария Эрик Уоррен Сингер, Дэвид О. Рассел
Режиссер Дэвид О. Рассел
Оператор Линус Сандгрен
Художник Джуди Бекер
Композитор Дэнни Элфман
В ролях: Кристиан Бейл, Эми Адамс, Дженнифер Лоуренс, Брэдли Купер, Роберт Де Ниро, Джереми Реннер и другие
Atlas Entertainment, Annapurna Pictures
США
2013

Мы маскируем все. Мы исключаем уродливую правду
Из фильма «Афера по-американски»

Главные герои «Аферы по-американски» (премия «Золотой глобус», десять номинаций на «Оскар», в том числе в категории «Лучший фильм») Дэвида О. Рассела – обаятельные мошенники, чья деятельность разнообразна и виртуозна: продажа оконных стекол, химчистка, покупка картин для коллекционеров, фальшивые денежные займы. Между дел они успевают просто побродить по Нью-Йорку и помедитировать под любимую музыку. То, что Ирвин Розенфельд (Кристиан Бейл) обладает пивным животиком и при всяком неудобном случае пьет сердечные таблетки, только придает ему шарма и солидности. Именно в такого лысеющего толстяка могла влюбиться обворожительная провинциалка Сидни Проссер (Эми Адамс) – недавняя стриптизерша, затем секретарша «Космополитен», а ныне соавтор афер Ирвина, блистательно имитирующая британский акцент, изображая английскую аристократку. Мастера плутовства, оба в процессе своей авантюрной деятельности играют на соблазн, чтобы всего-навсего выжить и найти свое тихое счастье.

В российском прокатном названии исчез ключ к стилистике фильма: American hustle – это все-таки «суета по-американски». Организация событий и напоминает хастл – импровизационный социальный танец. Нервная ткань фильма

«Афера по-американски»

базируется на импровизации и концепциях «веде́ния» партнера и «ведо́мости» партнерши. Афористичные диалоги, косвенная речь Сидни и Ирвина в первой четверти картины придают фильму характер импровизации. А режиссер стилизует аппарат триллера и лав стори под мерцающее попурри шлягеров поп-рока.

В конце 70-х годов прошлого века (а действие фильма приходится на апрель 1978-го) на пике музыкальной и танцевальной моды было диско. В насыщенной фонограмме «Аферы по-американски» диско с его «шелковыми» струнными и характерными пульсирующими ритмами практически нет. Зато во всем многообразии представлены рок-хиты конца 1960-х – начала 1970-х (Does Anybody Really Know What Time It Is группы Chicago или Papa Was A Rollin' Stone группы Temptations), много эстрадных композиций и классического джаза. Для Сидни и Ирвина вообще кумир и ангел-хранитель – Дюк Эллингтон: их интерес друг к другу просыпается именно под внутрикадровый аккомпанемент виниловой пластинки с Jeep's Blues. Тяга к почтенной старомодности камуфлируется броскими внешними деталями – в одежде оба верны карнавальному духу времени: крупные очки-хамелеоны, полосатые рубашки, платья-блестки, полупрозрачные топы на бретельках, пиджаки с яркими принтами, шарфы и кашне из сияющего атласа, золотого ламе или шифона, шляпы-федоры, шиньоны и жгучий лак для волос – все эти наряды и аксессуары вполне уместны на клубных вечеринках в стиле диско.

Дискотеку «Афера…» Рассела напоминает и некоей «танцевальностью» монтажа. Фильм открывается с неспешной процедуры превращения плеши на голове Ирвина Розенфельда в модную шевелюру – грядет его торжественный выход на «сцену». Изобличив одну из афер Розенфельда и Проссер, амбициозный агент ФБР Ричи Ди Масо (Брэдли Купер), мечтающий о славе победителя над коррупцией в США, предлагает закрыть глаза на их преступление в обмен на сотрудничество. Речь между тем идет о реально имевшей место крупной спецоперации Abscam (сокращенное название от Abdul Enterprises Scam – «Уловка компаний Абдула»). Федеральная служба внедряет в преступную среду своих агентов под видом посредников, скупающих краденые шедевры для

богатых коллекционеров Ближнего Востока, чтобы расследовать незаконную торговлю. Попавшим в число подставных Сидни и Ирвину ничего особенного делать не придется – просто в очередной раз надеть чужие маски.

Рыжеволосая красотка Сидни является на встречу с высокопоставленным чиновником в отель класса люкс (в платье с пикантным вырезом и узким силуэтом, выгодно подчеркивающим ее изящную фигуру) в образе леди Элен в сопровождении Розенфельда и агента ФБР: готовится знаменательное событие – впервые в мировой практике факт взяточничества будет запечатлен кинокамерой.

Криминально-политическая линия, заявленная в начале, вскоре уступает место мелодраматическому сюжету. На двадцатой минуте мы узнаем о непростых взаимоотношениях Сидни и Ирвина: оказывается, Розенфельд женат и имеет сына. И вот, оказавшись на крючке у стражей правопорядка Сидни наконец, решается пересмотреть отношения со своим компаньоном-любовником. Она старательно имитирует роман с клюнувшим на ее прелести фэбээровцем, надеясь, что взревновавший Ирвин наконец-то сделает выбор в ее пользу и покинет жену.

Любуясь красотой игры своих средней руки комбинаторов, Дэвид Рассел не прославляет искусство надувательства, а под сурдинку воспевает традиционные ценности, к которым в глубине души всегда и тянулись уставшие от рискованного бизнеса Розенфельд и Проссер. И они получат свое в хэппи энде, сев в кабриолет, загруженный чемоданом с купюрами. Продолжая аналогию с танцевальной композицией, можно сказать, что финал картины похож на сентаду – завершение танца, когда партнерша садится на колено партнеру.

История об оперативном эксперименте лишь задает пунктир действию, каркас мелодраматической любовной истории обозначают его рамки, а вот особенности движения сюжета актеры формируют сами. В «гибридной» «Афере...» они демонстрируют все свои данные и навыки, отработанные в других жанрах, и оказываются волнующими, неожиданными, дерзкими. Подобно репертуару движений в хастле (танец включает всевозможные зрелищные трюки), элементную базу «Аферы...» составляют мудреные «плетения» из политических триллеров, «поддержки» из экзистенциальных измышлений, «вращения», «позировки» и другие элементы мелодрамы, мюзикла, трагикомедии. В итоге получается плутовская эксцентриада – hustle. На связывающие клиповые фигуры и основной сюжетный ход накладываются эксцентричные украшения – крупные бигуди и откровенные вырезы на героине Адамс, бигуди-коклюшки на шевелюре Купера, магический ароматизированный лак жены Ирвина – холеной неврастеничной домохозяйки (Дженнифер Лоуренс), а еще светомузыка и дискотечный дым.

Сидни и Ирвина привлекли друг в друге чувственность, чуткость, пластичность. Они оба верят в «более элегантное», то есть спокойно солидное, будущее для себя. История их взаимоотношений представлена лаконично, но динамично, однако без монтажной агрессивности. Стереотипный кульминационный в любовной линии эпизод в химчистке Розенфельда, когда оба понимают, что созданы друг для друга, снят особенно виртуозно. Здесь кружение героев среди забытых, но аккуратно запакованных одежд символизирует тактику постановщика: из дорогих одеяний составить такие озорные комбинации, которые очаруют зрителя, выгодно подчеркнут достоинства фигурантов плутовского сюжета и точно попадут в цель благодаря точному подбору деталей.

Детали спецоперации здесь столь же важны, сколь интерьеры и реквизит, призванные вдохновить исполнителей на отработку своей роли, а кто из них настоящий, кто фейковый – различимо лишь для истинных знатоков, как в случае подлинника и его копии; недаром Ирвин обговаривает подробности задания с фэбээровцем в картинной галерее, где среди живописных шедевров затесались и подделки.

Жизненное кредо Ирвина и Сидни, все время играющих, вынужденных (ради выживания, только ради этого) все время прикидываться, выражает эклектичный музыкальный облик фильма. В саундтреке «Аферы…» и неожиданные аллюзии к кино 1970-х – Live and Let die («Живи и дай умереть») от Wings Пола Маккартни звучала в титрах одноименного фильма «бондианы» 1973 года, а в «Афере…» жена Розенфельда, решив освободиться от образа загнанной домохозяйки (случайно ввязавшейся в опасную игру с федеральными службами и мафией), дает именно этой рок-композиции свое неожиданное «прочтение». Можно вспомнить и знаменитую «Аферу» (The Sting, 1973) Джорджа Роя Хилла с Робертом Редфордом и Полом Ньюменом в роли плутов-хамелеонов. Там музыкальный ряд тоже не совсем совпадал с реконструируемым периодом: в фильме про 1930-е годы звучали рэгтаймы Скотта Джоплина начала XX века. И линейный сюжет благодаря саундтреку превращался в набор главок, пасьянс. Так и фильм Рассела, не столько остросюжетный, сколько забавно оформленный – привлекает прежде всего стилизаторскими приемами и персонажами, а не реальными событиями, которые лежат в его основе. Уместно вспомнить тут и «Криминальное чтиво», ибо по части подбора ингредиентов для музыкального ассорти в своем фильме Рассел достиг уровня Квентина Тарантино – мастера по созданию коллекций избранных хитов в саундтреке[1]. «Прощай, дорога, вымощенная желтым кирпичом» Элтона Джона и «У меня есть твой номер» Джека Джонса, «Дилайла» Тома Джонса и «Злые намерения» Сантаны, «Долгая темная дорога» Electric Light Orchestra и «Безымянная лошадка» от America отлакированы специально написанной для фильма композицией Дэнни Элфмана «Ирвин Монтаж». В щедром музыкальном многоголосье постепенно теряются голоса главных героев, сливающихся с массой тех, кто, подобно им, отыграл свою роль и нашел свою американскую мечту, растворившись на просторах страны. ◆

1. Музыкальный редактор «Аферы по-американски» Салли Болдт известна по фильмам «День сурка», «Трон: Наследие», а второй редактор Филип Толлман до этого работал с Расселом на фильмах «Боец» (2010) и «Мой парень – псих» (2012).

Алексей Анастасьев

БРЕМЯ ЧЕРНЫХ

История проблемы

«12 лет рабства»
12 Years a Slave
По роману Соломона Нортапа
Автор сценария Джон Ридли
Режиссер Стив Маккуин
Оператор Шон Боббитт
Художники Адам Штокхаузен, Дэвид Стейн, Патриция Норрис
Композитор Ханс Циммер
В ролях: Чиветел Эджиофор, Майкл Фассбендер, Лупита Нионго, Сара Полсон, Бенедикт Камбербэтч, Брэд Питт, Пол Дано, Пол Джаматти, Элфри Вудард, Куавенжаней Уоллис
Regency Enterprises, River Road Entertainment, Plan B Entertainmen, New Regency Pictures, Film4
США – Великобритания 2013

3 марта 1861 года император Александр II подписывает манифест «О всемилостивейшем даровании крепостным людям прав состояния свободных сельских обывателей». В 1862-м и 1863-м, в разгар Гражданской войны, президент Авраам Линкольн обнародует два акта Прокламации об освобождении рабов – свободными объявляются все чернокожие на территории восставшей Конфедерации. Наконец, 31 января 1865 года Конгресс в Вашингтоне ратифицирует 13-ю поправку к Конституции: владение, торговля и бесплатное использование труда одних людей другими запрещены безоговорочно на вечные времена.

Юридическая свобода личности в столь разных цивилизациях, как Америка и Россия, примерно одного возраста – 150 лет. О русском рабстве и русской свободе пока фильмов нет. А в Голливуде в 2012 и 2013 годах сделаны значительные работы «о первородном грехе Америки», как принято – с подачи Марка Твена – выражаться.

«12 лет рабства» Стива Маккуина – фильм респектабельный, отражающий нынешнюю (само)оценку американского общества в связи с опытом рабовладения. Здесь есть все, что «нужно»: разоблачительный пафос по отношению к собственной истории, градус жестокости брутальных сцен, звезды – минут двадцать в первой части доминирует англичанин Бенедикт Камбербэтч в роли сострадательного священника-плантатора Форда, еще минут двадцать во второй части Брэд Питт изображает прямодушного до глупости, честного

канадского рабочего парня Басса, который бескорыстно готов спасать негров из неволи. Цементирует фильм эпическое противостояние плантатора Эппса (Майкл Фассбендер) – средоточия всех предрассудков, извращенной религиозности и самоуверенного зла – и главного героя чернокожего Соломона Нортапа (Чивител Эджиофор – между прочим, не афроамериканец, а британец нигерийских кровей), брошенного в ад расовой неволи и смертного труда.

«Джанго освобожденный» Квентина Тарантино подразумевает отсутствие респектабельности при элегантной импозантности героев и режиссуре. Тарантино занимают менее очевидные сюжеты и лобовые истины, чем Маккуина. Это не просто талантливый рассказ о том, что рабство аморально, но пространная притча о страхе, покорности, об их преодолении, замешенная на разных пластах мифологии и фольклоре – от фундаментальных библейских, языческих («нордических») до новейших афроамериканских.

Очевидно, прописи о преступном рабстве до тех пор не потеряют актуальности в Америке, пока в ней существует перманентная моральная революция: процесс пересмотра прежних моральных устоев по всем фронтам, во всех областях жизни – в семье, в любви и флирте, в деловом этикете, в гендерных и возрастных отношениях, ну и, естественно, в расовых. Этот процесс начался вовсе не с Мартина Лютера Кинга и Розы Паркс, отказавшейся уступить белому место в алабамском автобусе. Не с 1950–1960-х годов, а с 1860-х и с весьма переменным успехом, о чем для удобства широкой публики в «кратких курсах» истории США упоминается редко. После Гражданской войны в побежденных конфедеративных штатах вчерашние рабы получили и полноценное гражданство, и активное избирательное право, и доступ к любым официальным должностям (14-я и 15-я поправки к Конституции). Вопреки расхожему мнению проблема расовой дискриминации фактически уже тогда была решена законодательно. Однако дискриминация эта активно существовала на Юге (да в ослабленных формах и на Севере) еще век, причем вполне легально. Юридически она обеспечивалась законами Джима Кроу (так называли балаганный персонаж менестреля – глупого, неграмотного и ленивого черного бедняка, а вслед за ним и всех таких бедняков). Эти законы формально не препятствовали действию федеральных норм, но фактически сводили их на нет. Например, чтобы голосовать в Луизиане и Миссисипи, черным предлагалось предварительно сдать экзамен «на грамотность и дееспособность» – прочитать наизусть всю Декларацию независимости и любое место из любой статьи Конституции.

Конечно, большая часть местных юридических актов касалась сегрегации – ведь формальное разделение общественных мест по расовому признаку никак не противоречило ни одной букве общеамериканских норм. В каждом из бывших рабовладельческих штатов таким актам было несть числа – они касались проезда по железным дорогам, проживания в гостиницах, обучения в школах, посещения кино и театров, ресторанов, совместного найма на работу, общественных туалетов, больниц, магазинов… Ну а на те случаи, когда даже законы Джима Кроу не действовали, для любителей нарушать неписаные нормы этикета низшей расы по отношению к высшей всегда оставались суд Линча и ку-клукс-клан. В фильме Тарантино есть фарсовая сцена, где толпа всадников собирается прикончить главных героев, но из-за плохо сшитых балахонов никто ничего не видит в глазные прорези. В результате их самих приканчивают в хитроумной ловушке. Формально последний закон Кроу был отменен в Джорджии только пятьдесят лет назад, а в 2013-м обнаружился

юридический курьез, несомненно, основанный на историческом «ползучем» сопротивлении южан: штат Миссисипи, как оказалось, формально не ратифицировал в должном порядке 13-ю поправку и, следовательно, рабство в нем не было отменено!

Несмотря на абсолютные успехи толерантности, осознание ответственности за прошлое и расовую контрдискриминацию в американском обществе, обличение рабства в традиционном фильме «12 лет рабства» или в хулиганском «Джанго освобожденный» – событие для Америки ключевое.

Команда «Джанго» в большей степени действует на уровне моральной философии и, так сказать, историко-культурного исследования. Ее сюжеты и персонажи живут не только на рабовладельческом Юге в 1858 году, но и в широком контексте художественных и идейных аллюзий. Тут дело в мастерстве обращения Тарантино с материалом – цитатами, «приветами» и «перевертышами» одних эпизодов (чужих и собственных) в иные и часто противоположные по смыслу. В филигранном превращении, казалось бы, зрелищной и щегольской вереницы кадров в повод для серьезного анализа. Идейные ружья выстреливают у этого режиссера чаще, чем настоящие, а уж эти действуют беспрерывно – насилие, доведенное до гротеска, царствует в «Джанго освобожденном» так же безраздельно, как и в «Бесславных ублюдках».

Имя главного героя отсылает одновременно к конкретному бельгийскому джазовому гитаристу-цыгану Джанго Рейнхарду, которого Тарантино, по собственному признанию, «любил послушать в юности и сам бренчал его мелодии», и к глубоким индусским корням, в цыганском инварианте которых заклинание «джанго!» означает «я пробудился!». А также, что известно, к одноименному спагетти-вестерну (1966) Серджо Корбуччи про «Дон Кихота» с мексиканской границы, который таскает за собой пулемет в гробу. Вполне логично, что тот старый Джанго – знаменитый Франко Неро мелькает и в новом «Джанго» в образе держателя своры специальных бойцовских рабов, развлекающих своих хозяев поединками за большие деньги в аристократических гостиных. Когда нынешний герой в исполнении Джейми Фокса представляется ему: «Д-Джанго. «Д» не произносится», тот с улыбкой отвечает: «Я в курсе».

Имя чернокожего богатыря-борца «д'Артаньяна», на которого хозяин, изувер-франкофил, за побег от очередного гладиаторского поединка натравливает собак, отсылает, естественно, к квартерону Александру Дюма-отцу.

Название мифической борьбы «мандинго», вокруг которой вертится часть сюжета, не только заставляет вспомнить фильм Ричарда Флайшера (1975) по роману Кайла Онстотта, где рабы из малийского племени мандинка тоже сражаются на потеху хозяев, но и задает лукавую обманку под маской хоть и гротескного, но исторического правдоподобия событий, о которых рассказано с таким яростным укором. Никаких потешных боев негров на американском Юге на самом деле никогда не было – раб, тем более сильный, здоровый и выносливый, считался большой ценностью и никто не стал бы подвергать его смертельной опасности даже в надежде сорвать большой куш на ставках.

Зловещий дворецкий в доме жестокого плантатора Келвина Кэнди, раб из дворни, упивается своим жалким положением вознесенного капризом хозяина над черным скотом старосты и служит господину с такой изощренной собачьей преданностью, какая была бы немыслима ни для одного подлинного, свободного «бенифициара» рабовладельческого строя. Он ловит, разоблачает и мучает своих соплеменников с таким удовольствием и талантом, что кроме

«12 лет рабства»

общего места о классической психологии домашнего раба мы распознаем здесь доведенный до абсурда «злой аватар» добродушного дяди Тома из романа Гарриет Бичер-Стоу – такого же верного челядинца, проповедовавшего непротивление рабству и добродетель смирения.

«Джанго освобожденный» – изощренная притча. Мифологическое содержание подано в форме, лишь слегка отклоненной гротеском от исторического правдоподобия. Некий словно бы ниоткуда пришедший под шутовской личиной дантиста немец с не менее говорящим именем доктор Кинг Шульц (Кристоф Вальц) работает охотником за головами – получает от властей штатов лицензии на отстрел скрывающихся преступников. Действует этот смертоносный фокусник, сухопутный капер – помесь Робина Гуда с графом Калиостро – безжалостно, с европейской куртуазностью и ошеломляющей жестокостью: не забывает обволакивать любезностью тех, в кого не раздумывая стреляет. Чтобы опознать своих будущих жертв, он освобождает при романтических обстоятельствах негра-супермена Джанго и начинает действовать с ним сообща. Преисполнившись веры в его профессиональные качества и силу личности, Шульц открывает ему притчевую линию фильма – рассказывает классическую нордическую легенду о Зигфриде и Брунгильде. Так Джанго превращается в Зигфрида, а фильм – в архетипический «квест» о спасении сказочной королевы: жену неукротимого «Освобожденного» по прихоти бывшей хозяйки-немки зовут Брумхильдой и она томится в жестоком рабском плену у злого волшебника – хозяина гибельного для негров поместья Кэндиленд («Карамельной страны»!). «Месть тут ни при чем, это все любовь и верность, заставляющая героя – свободного беглого раба – идти по трупам к своей цели. Всему виною старинная легенда, утверждающая, что рыцарь обязан спасти свою принцессу», – на голубом глазу утверждает Квентин Тарантино. И вот, превратившись таким образом в сверхличность, переместившись из пространства обычного существования в предлагаемых обстоятельствах в мир героической метафоры, этот Джанго спасает свою Хильди, губит белый замок злодея в очистительном огне динамитного взрыва и в подлинно вагнерианской манере удаляется на коне в ночь.

Здесь знаменательно все: от шуток до философии. И то, что против геноцида черных выступает единственный из белых, «бывший штандартенфюрер», немецкий «охотник за евреями» из «Бесславных ублюдков» (его тоже играл Вальц), и нордическая легенда, источник любимых символов Ницше и Гитлера, в качестве архетипической подоплеки антирасистской борьбы.

Наконец, образцово нацистская речь безупречного джентльмена Келвина Кэнди (Леонардо Ди Каприо), который – не понимая, отчего рабы не убивают хозяев-мучителей, а десятилетиями служат им, – прибегает к френологическому объяснению этого факта: дескать, у представителей низшей расы три особых пупырышка на тыльной стороне черепа, которые обрекают их на покорность. При этом он, словно заправский профессор расовой антропологии в «третьем рейхе», выставляет на стол череп умершего негра и объясняет суть своих научных изысканий… Через несколько дней после премьеры «Джанго освобожденного» режиссер-афроамериканец Спайк Ли жестко заметил в своем Твиттере, что, мол, «американское рабство было не спагетти-вестерном, а Холокостом». Однако разве данный «спагетти-вестерн» не демонстрирует, что идеология и практика рабовладения в США ничем морально не отличаются от фашизма? Причем, в отличие от этого мира, образ старого доброго Юга во многом сохранил для всех нас ореол очарования, романтизма и благородства, сияющий со страниц «Унесенных ветром» и других подобных произведений, несмотря на неприятный факт владения одних людей другими. А вот замечание автора «Джанго», высказанное в интервью чернокожему историку Генри Луи Гейтсу: «На мой взгляд, Америка – одна из редких стран, у которых не было необходимости – иногда под принуждением остального мира – прямо посмотреть в лицо своим прошлым грехам. Между тем, только взглянув им в лицо, можно начать работать над тем, чтобы двигаться дальше». Нам известна еще одна великая страна, которая, не оказавшись под принуждением остального мира, в лицо прошлым грехам смотрит взглядом невнятным, смятенным и некритическим. Как хорошо было бы иметь у себя подобное тарантиновскому энергичное, бескомпромиссное и недидактическое кино о сталинском времени!..

В фильме Маккуина «12 лет рабства» нет смысла высматривать волшебно-метафизические метатексты и вообще особые символы сверх прямо представленных на экране. Помимо все той же картины беспросветного страдания и унижения зритель здесь призван осознать один кардинальный вопрос: как в передовом демократическом обществе середины XIX века могла произойти подлинная история Соломона Нортапа, свободного человека, средь бела дня обращенного в чью-то собственность? Как могла она случиться на виду и при участии людей вполне развитых, обогащенных культурным, интеллектуальным опытом и не отягощенных изуверскими традициями – юридическими, религиозными, бытовыми?

Понятно, что рабство не в кнутах, не в изуверстве и вырывании чресел, а в сознании всех, кто в нем задействован. Понятно и то, что в основе рабовладельческого строя, где и когда бы он ни существовал, примерно одинаковые базовые постулаты, будь то Древний Рим, царская Россия или юг США. Однако по природе своей, по экономическому, политическому, религиозному климату, по своей культурной карте это совершенно разные общества.

Конечно, экономический фактор играл в Америке важную роль. Однако именно закабаление расово чуждых, «низших» существ имеет гораздо более глубокие этические и эпические корни. И это кардинальный фактор для

понимания американского социума и даже для понимания англосаксонского, протестантского взгляда на мир в целом.

Вот история Соломона, невольника поневоле и по недоразумению (звучит как парадокс). Жила в свободном штате Нью-Йорк семья из пяти человек: муж, жена и трое детей. Отец семейства, как когда-то его отец, состоял в наемном услужении у некоего офицера, с которым имел добрые отношения, так что, уволившись, даже взял на манер древнеримских вольноотпущенников благородную фамилию бывшего хозяина. Соломон Нортап плотничал, столярничал, работал на строительстве мостов, имел небольшую ферму и выучился играть на скрипке, но дела его шли ни шатко ни валко, и он все время искал приработка. Однажды повстречался с двумя мошенниками, промышлявшими в паре, – совершенными «прототипами» Короля с Герцогом из «Гекльберри Финна». Они облапошили его, как простака, каким он, вероятно, и являлся. Пригласили играть на скрипке в цирковой труппе, а переехав вместе в рабовладельческий Вашингтон, округ Колумбия, просто отобрали документы и продали за 650 долларов на корабль работорговцев, идущий в Новый Орлеан.

Последовали пресловутые двенадцать лет каторжной работы, унижений и мытарств, всяческие приключения и удивительные встречи (историки литературы много позднее даже обвиняли Бичер-Стоу в том, что она просто списала многие из них в «Хижине дяди Тома»). Освобождение пришло, только когда удалось заполучить из штата Нью-Йорк двух белых свидетелей подлинной личности несчастного, причем одним из них стал Генри Нортап – сын бывшего нанимателя Соломона. Только тогда юридически несостоятельному владельцу, плантатору Эппсу, пришлось отступиться и официально сдать незаконную собственность представителям Нью-Йорка.

Нортап вернулся домой в 1853-м, в том же году написал при помощи белого журналиста Уильяма Дэвиса мемуары, за которыми экранные события картины Стива Маккуина следуют абсолютно рабски – вплоть до диалогов. Еще через некоторое время Соломон нашел и подал в суд на виновников своих злоключений, пресловутых Короля с Герцогом, но у него ничего не вышло: в свободных штатах черные тоже не пользовались правами гражданства – любые их заявления против белых граждан признавались юридически ничтожными.

Соломон Нортап сделался видным аболиционистом. Публично выступал перед белыми и черными на эту тему, за что неоднократно подвергался угрозе линчевания. А потом вдруг… опять исчез. Следы его теряются, семья бросилась на поиски, но не преуспела. И можно только гадать, какие новые муки претерпел он в конце жизни.

Могла ли такая история произойти в Новое время где-либо, кроме США? Категорически нет. И не только из-за уникальной политической шизофрении, при которой в одном федеративном государстве существовали две диаметральные законодательные системы.

Еще во времена становления англиканской церкви и противостояния с Непобедимой армадой один из архиепископов Кентерберийских первым предложил соотечественникам «каждый день преклонять колени, благодаря Бога за то, что сделал их англичанами». Уже в XX веке британский офицер и известный в Лондоне эксцентрик-бонмотист Альфред Уинтл продолжил: «…а то ведь, не дай бог, Он мог сделать меня шимпанзе или мухой, французом или немцем». Сесил Родс, архитектор Британской империи, полагал, что родиться в англосаксонском мире равносильно выигрышу по лотерейному билету.

Подобный способ решения философской проблемы «Мы и другие», «Я и другие» полностью унаследовали и закрепили американцы. WASP – White Anglo-Saxon Protestant – носители именно этих идейно-генетических свойств – получали право прохода в Новый Иерусалим, именуемый Соединенными Штатами. Он завоевывал, творил их, влекомый именно сознанием собственной исключительности. Рабовладение блестяще вписалось в богатую традицию протестантской проповеди и сам дух протестантского христианства, где все опирается на Писание, Слово Божие якобы в чистом виде.

Для каждого низшего существа его хозяин – духовный опекун и проповедник, обязанный ему проповедью. Даже на самом излете рабства, за несколько дней до начала Гражданской войны, известнейший пресвитерианский златоуст Юга Генри Торнвелл говорил с кафедры во Флориде: «Воистину, когда говорят, что рабство несовместимо с человеческими правами, не понимают, какое место на древе этих прав рабу предначертано занимать. Нет сомнений, что он лишен многих прав, принадлежащих его господам. Но способен ли он был бы пользоваться ими? Наделил ли его Господь способностью справиться с обязанностями, какие неизбежно налагает свобода?..» Если убрать из этой проповеди характерную церковную стилистику, она зазвучит в точности как отрывок из «Мифа XX века» или «Моей борьбы»!

Невозможно обольщаться мыслью, будто эта догма была в одночасье унесена ветром Гражданской войны. Причудливо видоизменяясь, она существует все эти 150 лет. В 1860-м кандидат в президенты США Авраам Линкольн, этот мессия аболиционизма, публично выразил одобрение справедливому решению Верховного суда, которое гласило: подобно тому как никто не может по закону лишить северянина его коня, да не лишит никто южанина его раба. Еще Линкольн считал, что «не будет для Америки худшего бедствия, чем равенство рас», а в Гражданской войне виноваты черные, поскольку белые дерутся «из-за тех, до кого им нет никакого дела». Он противился распространению рабства на новые штаты, дабы «они не стали рассадником ниггеров», и намеревался выселить всех черных обратно в Африку, к чему, возможно, и приступил бы, если бы не был убит в 1865-м.

Вместе с тем было бы несправедливостью абсолютизировать эту идею об англосаксонском рабстве. Во-первых, были и подлинно великие американские аболиционисты разных цветов кожи: Нэт Тёрнер, Джон Браун, Джеррит Смит, Уильям Ллойд Гаррисон и Сэмюэл Хауи.

Во-вторых, такое отношение к инородцам – не абсолютная прерогатива англосаксов. Вот знаменитый парадокс в истории морали: епископ Бартоломе де Лас Касас, первый на свете европейский заступник индейцев, был также и первым, кто предложил ввозить в Америку черную рабочую силу, чтобы облегчить участь бедных туземцев и уберечь от полного истребления. Весьма возможно, что жестокости и убийств в количественном исчислении случалось даже больше в латинских колониях, чем в британских, хотя бы потому, что на территорию будущих США попало только 4–7 процентов «валового работоргового продукта». В конце концов, последней большой страной, официально отменившей рабство, была Бразилия. Она сделала это в 1888 году, а между 1860-ми и 1880-ми приняла у себя целые колонии плантаторов-беглецов из побежденной Конфедерации.

Восприятие «покоренных племен» как «утрюмых» «полудетей-получертей», однозначно подлежащих обучению и руководству, делает англосаксонский

колониализм особенно тяжелым. Кортес мог жечь живьем десятки тысяч индейцев, по-суеверному ужаснувшись их варварскому, некатолическому духу. Он потому и убивал, что подходил к ним эмоционально, как к личностям, то есть врагам. Для протестантов рабы и туземцы никогда не были врагами. Они воспринимались представителями другого биологического вида.

Испанцы вскоре после открытия Америки устроили своего рода грандиозную научную конференцию по важнейшему вопросу: «Являются ли индейцы полноценными людьми, а если да, то как дети Адама могли оказаться за океаном?» И нашли объяснение, выход из положения: индейцы – это не кто иной, как потомки двух исчезнувших колен Израилевых! С тех пор начался процесс метисизации, предоставления индейской знати европейских дворянских титулов, земельных наделов и т.п. Когда в эти колонии стали прибывать чернокожие, отношение к ним оказалось аналогичным – не прошло и века, как масса рабов по цвету кожи ничем не отличалась от хозяев. Католики проголосовали сердцем, и генетическое сравнение современных латино- и североамериканской цивилизаций – лучшая иллюстрация этого факта.

Неудивительна интерпретация этой идеи в фильме «Джанго» и «12 лет рабства». Черные рабы воспринимают себя как «волков среди людей», как представителей иной экосистемы, для которых возможна лишь одна дилемма в отношении поработителей: подчинение или уничтожение. Душевным чувствам тут не место, как не место им в отношении к муравьям или к китам-касаткам. В этих картинах возникает взаимная перекличка: можно сравнить поведение мнимого раба, рожденного на воле, с повадками мнимого свободного, рожденного рабом.

Соломон Нортап, получив рабскую кличку Прэтт и невольничью участь, все же с готовностью реагирует по-человечески на кажущуюся человечность угнетателей. Священник Форд говорит с ним ласково, привечает и дарит скрипку – и вот уже защищает его в глазах товарки по несчастью Нэнси. А Нэнси тот же Форд вынужден был купить отдельно от детей, их ему не продали – рабовладелец даже жалуется жене на жестокость работорговца. И жена Форда утешает Нэнси – дети скоро забудутся. Соломон умилен: эти люди не виноваты в том, что владеют невольниками. Но безутешная мать – природная рабыня! – знает цену добросердечию и гуманности эксплуататорского биовида, знает, куда ведет дорога, вымощенная их благими намерениями. Естественно, она оказывается права – вскоре хозяин без сожаления отдает Прэтта за долги в руки заведомых изуверов.

Знает эту цену, разумеется, и Джанго – потому и действует по старому латинскому принципу для собак: «Не раздумывай, кусай». «Убивать белых и чтобы тебе за это платили? Конечно, такая работа нравится» восставшему мстителю, обретшему волшебную силу для уничтожения господ.

Но что самое замечательное – будучи воспитанными на старательно вбиваемой в их головы протестантской интерпретации Писания, а значит, на безжалостной сухости и фатальном предопределении Ветхого Завета не в меньшей степени, чем Нового, рабы сами прониклись этим духом и извлекли из него свой морально-идейный экстракт. Ведь и Тора относится к рабству как к чему-то естественному, как трава. Рабовладельцами были и Авраам, и Иаков. Оказавшись побежденными, евреи попали в египетское рабство, и уж, конечно, все они состоят в рабстве у Бога… И вот по классической – обратной – логике национального унижения афроамериканцы, подобно древним иудеям,

«12 лет рабства»

осознали себя избранным народом! За доказательствами далеко ходить не надо – достаточно услышать, с какой страстной искренностью поют они спиричуэлы на ветхозаветные сюжеты вроде классического Let My People Go. Навязанная им идеология отдельности, непричастности к «основному» человечеству спровоцировала этот бессознательный выбор: через бесправие, унижение и страдание к высшей гордости и величию, недоступным прочим.

В 1990-е годы журнал «Дружба народов» для рубрики «Нация и мир» заказал жительнице Миссисипи из старинной южной белой семьи эссе о ее детстве, проходившем в первые годы после второй мировой войны. Одной из его основных тем была, естественно, сегрегация и отношение к чернокожим и с чернокожими в тот период. В сухом остатке рассказ пожилой дамы сводился к тому, что контактов не было никаких – разве что няни пугали детей историями об ужасах, которые происходят в черных кварталах, чтобы напуганные дети туда не совались. Примерно в те же годы я сам, тогда еще будучи школьником, попал ненадолго в штат Миссисипи. Мне предложили устроить встречи с американскими сверстниками, чтобы рассказать, как «живут российские дети в стране российских детей». Помню чувство удивления – после отмены сегрегации и законов о запрете межрасовых браков прошло уже тридцать лет, но учебные заведения для детей четко делились по цвету кожи. Я даже загадывал несколько раз, в какой класс войду в очередной день – черный или белый. При этом содержание бесед особенно не разнилось – дети были в среднем развиты примерно одинаково и интересовались одним и тем же.

Все эти обстоятельства меня тогда удивили, и я обратился за разъяснениями к приятельнице, в чьей семье прожил несколько дней (память случайно сохранила даже имя – Шенди Филипс). «Разве черным до сих пор препятствуют учиться вместе с вами?» «Да ты что, – отвечала Шенди. – Они не хотят. Они нас считают голубоглазыми дьяволами – так сказал Элайджа Мухаммед[1]. Если б я встречалась с черным, его родители, наверное, выгнали бы его из дома». С тех пор прошло около двадцати лет. Случайно я узнал, что Шенди Филипс вышла замуж. За черного. И спустя несколько лет разошлась. Каждый теперь самостоятельно несет свое бремя. +

1. Основатель могущественной в середине XX века организации «Нация ислама», которая проповедовала богоизбранность черной расы.

Евгений Майзель

РОЖДЕНИЕ МЫСЛИ ИЗ ДУХА ПАТАФИЗИКИ

«Бирмингемский орнамент–2»
Режиссеры Андрей Сильвестров, Юрий Лейдерман
Продюсеры Глеб Алейников, Егор Попов, Андрей Сильвестров
В ролях: Михаил Ефремов, Синити Ватабэ, Прадьюмна Чаттерджи, Ян Гуревский, Алик Лигалиу, Сергей Мигович, Валерий Горин, Павел Фартуков
Россия
2013

Одной из российских премьер Римского кинофестиваля стал «Бирмингемский орнамент–2» (2013) Андрея Сильвестрова и Юрия Лейдермана, показанный в рамках экспериментальной секции Cinema XXI и завоевавший специальный приз жюри. Этот фильм представляет собой уникальный случай успешного вторжения на территорию кинематографа патафизической теории и практики.

Патафизика, или «наука об исключениях», была сформулирована непризнанным философом и писателем Альфредом Жарри, чей принципиально незавершенный роман-путешествие «Деяния и мнения доктора Фаустролля, патафизика» был опубликован в 1911 году, уже после преждевременной – в возрасте тридцати четырех лет – кончины его автора. В культурный обиход этот термин вошел значительно позже, когда спустя три года после окончания второй мировой в Париже был образован Коллеж патафизики – интернациональное сообщество литераторов, художников, режиссеров и культурологов, все эти годы и по сей день бывшее питомником самых разных и самых ярких представителей художественного мира. Членами этого общества были, например, такие антиподы, как Рене Клер и братья Маркс. На русскую почву патафизическая культура была привита во второй половине 1990-х, когда петербургский писатель и переводчик Василий Кондратьев и выходец из Одессы экс-член знаменитой «Медицинской герменевтики» Юрий Лейдерман основали «Русское Патафизическое Общество»[1]. Василий Кондратьев

1.
«Мы не успели провести учредительное заседание, так что оно до сих пор состоит по статусу только из нас двоих», – рассказывал Юрий Лейдерман на вручении ему премии Андрея Белого за сборник «Имена электронов».

вскоре трагически погибнет, не достигнув даже возраста Жарри. До выхода первого «Бирмингемского орнамента» – первого строго патафизического произведения в российском кино – остается еще около двенадцати лет.

1

Как и первый «Бирмингемский орнамент» тех же авторов (2011), вторая картина соткана из нескольких чередующихся линий-узоров, а каждая линия – из цепочки пронумерованных эпизодов с указанием места и иногда времени и даже года действия (от начала XX века до ближайших веков третьего тысячелетия н.э.), следующих друг за другом как бы в произвольном порядке. При этом указанное время нередко нарочито не соответствует историческим реалиям изображенной обстановки.

Тбилиси. Грузинская молодежь поет, переписывает и заново поет стилизованную под фольклор застольную песню о долгожданной и притом насильственной смерти иноземного тирана.

Крит. Жизнерадостный грек в тюремной робе и шапочке, похожий на антропоморфную пчелу (или, что то же, на ходячую рекламу крупного сотового оператора), гуляет по живописному морскому берегу, чертит формулы «рождения смысла из неолита», курит кальян – его носит мальчик-слуга – и излагает нечто вроде маловразумительной теории рождения цивилизаций из наркотического опыта доисторического человека («путь муравья» vs «путь пчелы»)[2]. Глядя на этого словоохотливого персонажа, массовый российский зритель припомнит, пожалуй, Сергея Курёхина, который не один десяток лет почти в одиночку отдувался за все, что сколько-то напоминало наукообразный бред и при этом выдавалось за искусство. Впрочем, в нашем случае ассоциация с Курёхиным не будет чересчур неуместной, поскольку автор концепции о Ленине-грибе был, безусловно, прирожденным патафизиком, даже если и понятия не имел об этом слове.

Япония. Взбудораженный абориген в распахивающемся кимоно то в одиночку, то в сопровождении танцевальной группы декламирует стихи столь же непередаваемого содержания, как и культурология критянина, но уже с креном в политологические сферы. В стихотворении про Экибастуз, например, народ описан как протяженность мышиных норок вдоль склона горы.

Берлин. Работающий в мастерской русский художник (Михаил Ефремов) предается воспоминаниям («Когда я впервые встретил Сережу Ануфриева…»), рассказам о великих коллегах (при всем блестящем стилистическом правдоподобии по большей части вымышленных) и размышлениям обо всем на свете, начиная с любимой Одессы – родного города одного из режиссеров («Говна есть не желали, по-любому. А вот в Москве съели Союз и преисполнились жабьей гордости…»). Картина, над которой художник трудится, написана в стиле абстрактного экспрессионизма, но с реалистическими вставками в виде существ земного и околоземного мира. Можно мельком заметить различную живность, обнаженного по пояс В.В.Путина со спиннингом в руках и чей-то тощий одинокий кукиш. К этому персонажу художник в своих мыслях еще не раз вернется.

Финляндия. Мужской хор исполняет бравурные марши, слова в которых, кажется, еще больше, чем у вышеупомянутых островитян, граничат с шизофазией. Примерно в этот момент неподготовленный зритель наверняка поглядит по сторонам в поисках понимания и солидарности. Фильм, однако, не кончается, и новые сюжеты продолжают поступать.

2. На психоделическую тему в фильме в дальнейшем будет предложена еще одна, сыгранная и спетая рок-группой, композиция о каннабисе и маке.

«Бирмингемский орнамент–2»

Подмосковье. Лес, пикник. Советская молодежь 80-х тянет под гитару заунывную, а-ля бардовскую лирику: «Я был мальчик простой из еврейской семьи […] И в расщелины руки совал в одиноком угаре…» Здесь, по идее нас должна тронуть добродушно-ироничная улыбка. И она-таки тронет, если накопившееся раздражение не перевесит ее.

Москва. В белой студии живописная мизансцена (если угодно, staging) с представителями московского концептуализма[3] вокруг огромной кучи хвороста. На том же птичьем диалекте (но уже совершенно органичном для всех, кто имеет представление о НОМЕ[4]) они беседуют о проблемах языка и общества в режиме скетчкома. Только вместо закадрового смеха раздаются закадровые аплодисменты («Мы и получили каравай в конце концов!»). Здесь даже терпеливый зритель не таясь посмотрит на часы.

Москва. Прокуренная богемная квартира. О судьбах России и ее сыновей размышляют экзальтированные дореволюционные литераторы периода, условно, «Цеха поэтов». Их полные метафор реплики к вящему облегчению зрителя едва ли не стандарт простоты и ясности по сравнению с той же НОМОЙ. «И так должна была Россия продолжить дотошные дерзания света. Не получилось. Открылось кишечно-полостное…» – это о революции. «Когда большая красная сова его мучения прервала, пожалуй, это даже можно счесть богоугодным делом» – о последних днях репрессированного поэта Николая Клюева, одного из героев этой сюжетной линии.

Но все же самые выразительные сюжеты второго «Орнамента» обходятся без слов. Две селянки, молча стригущие гору белокачанной капусты («Лувр»). Поле, на котором мирно пасущихся лошадей (к одной из них прикреплено изображение Христа) гонит куда-то лысый бородатый человек, один из авторов картины («Красноярская область»).

2

Отчетливо авторский дискурс «Бирмингемского орнамента–2» – экранизации прозы Юрия Лейдермана не поддается заезженным интерпретационным отмычкам вроде «абсурдизм», «клоунада» или «эксцентрика». Слишком много по-настоящему серьезных, глубоких суждений мелькает по краям этой бурлящей

3. Среди которых Андрей Монастырский, Николай Панитков, Елена Елагина и многие другие.

4. «НОМА – введен П.Пепперштейном для обозначения круга московского концептуализма (этот термин заменил термин «Круг МАНИ» в конце 1980-х годов). НОМА означает «круг людей, описывающий свои края с помощью совместно вырабатываемого комплекса языковых практик». Термин образован от слова «Ном», которым обозначались в Древнем Египте части расчлененного тела Озириса. «Номы» – территориальные единицы Древнего Египта, в каждой из которых, по преданию, была захоронена одна из частей тела Озириса». *П.Пепперштейн. Доклад «Идеологизация неизвестного», прочитанный на семинаре «Новые языки в искусстве» в МГУ в январе 1988 года*. – Цит. по: Словарь терминов московской концептуальной школы. М., 1999, с. 64 URL: http://yanko.lib.ru/books/dictionary/m-k-sh/slovar-m-k-sh.htm

«Бирмингемский орнамент–2»

речевой пены, в особенности в монологах русского художника – alter ego Юрия Лейдермана, но далеко не только у него. Слишком очевидна вероятность, что даже несчитываемое сегодня – само или в результате более тесного знакомства – обретет строгий смысл в будущем. Бесспорно и то, что «Орнамент» все же не предполагает радикального отказа от смысла, а следовательно, концептуальный триумф – процесс, обратный пепперштейновской детриумфации[5], – остается в принципе возможен. Кроме того, будучи произведением, безусловно, относящимся к концептуализму, «Бирмингемский орнамент» в первую очередь «открытая картина», а значит, неоднозначность и определенная неясность предусмотрены здесь правилами жанра. Напомню, что этим термином Виктора Пивоварова, тоже принадлежащим словарю НОМЫ, обозначается феномен особой смысловой разомкнутости концептуального искусства, его диалогического обращения к зрителю, несмотря на отпугивающую герметичность суждений и образов[6].

В чем главные особенности художественной прозы Юрия Лейдермана, геральдическим украшением которой, в сущности, и служат оба «Бирмингемских орнамента»? Прежде всего в том, что это ритмически, поэтически организованное письмо, стилистически расположенное между философской эссеистикой и клинической шизофазией. В тех фрагментах, где шизофазия выглядит преобладающей, возникает соблазн определять эту литературу (и эти фильмы) как пародии.

Здесь нет возможности подробно описать суть патафизической философии и тот исторический контекст, на деморализующем фоне которого среди руин второй мировой возникло первое объединение патафизиков. Однако важно понять: суть патафизического послания миру и авторов «Орнамента» в том числе не столько в осмеянии какого-либо дискурса, сколько в гносеологическом недоверии к логически завершенным картинам мира вообще. В попытке мыслить, опережая и обходя общие места всех этих научных, философских и художественных метаописаний. В стремлении создать речь, которую было бы невозможно опровергнуть при помощи формальных логических операций.

Никлас Луман отмечал, что существование в мире такого явления, как человеческая коммуникация, само по себе достаточно невероятно, поскольку

5. «Детриумфация – состояние, в котором та или иная вещь освобождается от своего бытия в качестве именно этой вещи, выходит из состояния «триумфа», которым является ее встроенность в определяемость мира». *П. Пепперштейн. Пассо и детриумфация, 1985–1986. Там же, с. 37.*

6. «Открытая картина – если классическая картина, которая в основном сохранила свои особенности и в эпоху модернизма, представляет собой замкнутое пространство, самодостаточный имманентный «мир в себе», то открытая, концептуальная картина разомкнута. Она разомкнута, во-первых, в сторону зрителя. Она как бы постоянно не закончена, постоянно в работе и обретает смысл только в контакте, в диалоге со зрителем. И во-вторых, она открыта в сторону других картин или художественных объектов, т.е. она исключительно контекстуальна и может быть «прочитана» только в связи с другими картинами-текстами». *В. Пивоваров. Разбитое зеркало, 1977. Там же, с. 66.*

каждый из трех ее базовых компонентов – а именно информация, сообщение и понимание – представляет собой в сущности случайностное происшествие. Может показаться, что патафизическая коммуникация не слишком ценит это чудо, усложняя и без того непростой процесс взаимопонимания отказом от любого рода тривиальности. Любопытно, что претензии по части запутанности Юрий Лейдерман готов предъявить к собственным текстам и сам. Из той же его благодарственной речи: «Когда я смотрю на свои собственные тексты, они обычно кажутся мне слабыми и невразумительными. Но в то же время я точно знаю о них и то, что мне объяснили когда-то именно здесь, в Петербурге, – что, по крайней мере, это литература, которая является занятием гораздо более острым и смутным, нежели упражнения в стиле или интерпретировании».

Где-то в середине фильма соавторы как бы отвечают на недоуменный взгляд зрителя. На сей раз их реакция иная: непроизвольно, как белая обезьяна, возникающее в сознании требование ясности вызывает у них ярость. «Внятности хочется? – декларируют финны. – Купи себе блины и с них сворачивай игрушки! Внятность в жопу, внятность в петуха!» Парадоксальным образом именно в этом месте терпеливый профан все же получает некоторую передышку, а с ней и приятное чувство, что нечто в этом шабаше концептов вот-вот станет понятным и ему. Особенно согревает ощущение, что создатели картины вовсе не такие монстры, какими стремятся выглядеть.

И тем не менее во второй половине фильма начинает брезжить все больше ясности, поэтической и смысловой необходимости, тонких суждений. В рассказах художника. Которому, повторюсь, отдано не только условно автоматическое письмо, но и важные, интимные, выстраданные мысли и убеждения. Наивная гносеология домашнего разлива: «Подлый вопрос: откуда ты это знаешь? А кто это сказал? Борюсь с ними всю жизнь. Нет, не обманете. Я это знаю. Я это сказал». Эстетическое кредо абстракциониста Роберта Мазервелла, под которым создатели фильма безусловно готовы подписаться: «принятие морального решения относительно эстетической проблемы». Это означает: художник пишет не столько картину, сколько готовность ее созерцания. Замечательное признание о том, чему научили главного героя греки, а чему евреи. А еще чудесные биографии никогда не существовавших живописцев. ◆

Инна Ткаченко

ХОЛМС – ЭТО СЕКСУАЛЬНО

«Шерлок»
Sherlock
По мотивам произведений Артура Конан Дойла
Авторы сценария Марк Гатисс, Стивен Моффат
Режиссеры Пол Макгиган, Коки Гидройч, Эрос Лин, Тоби Хэйнс, Ник Харран, Джереми Лавринг, Колм Маккарти
Операторы Стив Лосс, Фабиан Вагнер, Мэтт Грей, Невилл Кидд
В ролях: Бенедикт Камбербэтч, Мартин Фримен, Уна Стаббс, Руперт Грейвс, Марк Гатисс, Луиз Брили, Эндрю Скотт, Лара Пулвер
BBC Wales, Hartswood Films, Masterpiece Theatre
Великобритания
2010—...

Новый британский «Шерлок» предстал перед местной публикой 25 июля 2010 года и моментально сорвал самые бурные аплодисменты; в первый же вечер его смотрели 7,5 миллиона зрителей. В сентябре он уже был в России, затем в Канаде, той же осенью очаровал Европу и отправился покорять США. От самой первой встречи, на которой создатели «Шерлока» обменялись соображениями по поводу нового замысла, до триумфальной премьеры на BBC прошло всего два года. Срок по законам солидного производства совершенно нереальный, тем более что сценария на тот момент не было. Не было вообще ничего, кроме идеи.

По легенде, с подачи продюсера Сью Верчью «Шерлок» сценаристов Марка Гатисса и Стивена Моффата родился в вагонных беседах по дороге из Лондона в Кардифф и обратно – на съемках «Доктора Кто». Оказалось, оба – фанаты литературного гения Конан Дойла (по их общему определению, именно гения, никак иначе). Оба – знатоки многочисленных экранизаций рассказов о Холмсе и Ватсоне. И особенно американской серии 1930–1940-х с Бейзилом Рэтбоуном и Найджелом Брюсом, впервые переместившей героев во времени и пространстве. Именно эти Холмс с Ватсоном сражались с нацистами под прикрытием британской разведки. Однако подлинным источником вдохновения и точкой отсчета для собственных фантазий Моффат и Гатисс называют «Частную жизнь Шерлока Холмса» Билли Уайлдера.

По мнению сценаристов, литературный гений сэра Артура воплотился, во-первых, в том, что ему удалось создать не одного

героя, а идеальную неразлучную пару, сообщающиеся сосуды – Холмса и Ватсона. Во-вторых, Конан Дойл, по их убеждению, является автором не детективов, но приключенческих повестей. И это важнейшее сюжетообразующее обстоятельство, которое позволяет кинематографистам переносить на экран не расследование со слушаниями в суде, а череду авантюрных событий. И в-третьих, Моффат и Гатисс объявили литературный первоисточник кладезем английского юмора. Они, прочитавшие всего Конан Дойла вдоль и поперек, нашли на страницах и многократно смеющегося Холмса, и хохочущего Ватсона.

Для нас, зрителей масленниковской «Собаки Баскервилей», это уже не открытие. Любимый до слез и засмотренный до дыр сериал Масленникова с Ливановым и Соломиным – настоящий телевизионный шедевр своего времени. Но с чем сравнить, чтобы убедиться в этом? Разумеется, с предшествующими его появлению, малоизвестными у нас западными экранизациями. И если взглянуть на галерею экранных Шерлоков, становится ясно: Ливанов как типаж – это дань классической американо-британской традиции. Самый часто экранизируемый персонаж мирового кино в XX веке был пожилым остроносым занудой с трубкой в зубах, скрипкой в руке и шприцем наготове. Чаще всего его изображали брюнетом (Бейзил Рэтбоун, Джереми Бретт, Питер Кушинг) или шатеном (Эйли Норвуд, Кристофер Пламмер, Майкл Кейн), а в исполнении семидесятилетнего Кристофера Ли он и вовсе оказался седым. За сто четырнадцать лет Холмса сыграли почти сто разных актеров, включая двух чернокожих и двух китайских. Но до наступления нового века он так и не стал ни молодым (а ведь в литературном первоисточнике однозначно, черным по белому: «молодой человек»), ни весе-

лым, ни сексуальным. То есть таким, каким мы его знаем теперь вследствие революционных преобразований, предпринятых независимыми друг от друга Гаем Ричи и парой Моффат – Гатисс.

Уже до них предпринимались попытки проверить стереотип на прочность. Но решительно взломать созданный культ отважился только оскароносный Билли Уайлдер. Решился и был фактически погребен под обломками своего же творения. Сценарий, над которым он работал с соавтором семь долгих лет, был принят студией The Mirisch Production Company и запущен в производство с бюджетом десять миллионов долларов. Однако трехчасовая режиссерская сборка так испугала продюсеров, что они приняли решение урезать ее ровно вдвое. В результате от замысла Уайлдера представить Холмса таким комедийно-авантюрным Гамлетом остались рожки да ножки. Случилось это в 1970 году, публика приняла фильм вяло, Уайлдер и его соавтор Даймонд целый год друг с другом не разговаривали.

Даже в искалеченном виде, с выпавшими сюжетными линиями «Частная жизнь Шерлока Холмса» воспринимается как апокриф. Мало того что в основе сценария оказывается дело, якобы проваленное великим сыщиком, а потому обнародованное лишь через пятьдесят лет после смерти доктора Ватсона, сама культовая парочка изменяет почти всем своим привычкам. Энергичный Ватсон (Колин Блейкли) любит выпить и ухлестывает за артистками. Изысканный и немного плаксивый рыжий Холмс (Роберт Стивенс) отказывается быть кокаинистом, заявляя, что прибегает к помощи наркотиков, только когда ему по-настоящему скучно. А здесь он попадает в центр сразу двух сексуальных скандалов: на него претендуют русская балерина и немецкая шпионка. Чтобы избавиться от первой, Холмс объявляет себя любовником Ватсона – именно так. А вторую вынужден сдать британской разведке, во главе которой тут Майкрофт

Холмс в исполнении самого Кристофера Ли. Стилистически эта картина напоминает лучшие из «Розовых пантер», снята в классических декорациях, подробных исторических костюмах и демонстрирует зрителю весь набор британских аттракционов от королевы Виктории до чудовища озера Лох-Несс. И все же: пригласив на роль Холмса одного из лучших британских актеров своего поколения сэра Роберта Стивенса, Уайлдер-режиссер через годы победил всех гонителей и стал прародителем нового культа. В 2002-м, почти за год до смерти своего создателя, на экраны Соединенного Королевства вышла обновленная двухчасовая версия «Частной жизни...». А уже в 2004 году Шерлока Холмса в кино играл неотразимый, порочный и страстный Руперт Эверетт. До появления в этом образе Дауни-младшего и новейшей звезды английской сцены Бенедикта Камбербэтча оставалось всего ничего.

Правильный кастинг в этой истории был и целью, и средством. На вопрос: «А почему именно Бенедикт Камбербэтч?» – авторы отвечают: «А кто же еще?» Сегодня, разумеется, это вопрос риторический, так как соединение актера и роли уже произошло. Но он и был риторическим – Камбербэтч являлся единственным кандидатом.

Подобно уже упоминавшемуся сэру Роберту Стивенсу, великолепный Бенедикт считается выдающимся британским актером своего поколения. С 2001-го и по сей день он отметился блистательными ролями на лучших подмостках Лондона – в «Олд Вик», «Ройал-Корт», Королевском Национальном театре, в «Алмейде». За роли Виктора Франкенштейна и его монстра во «Франкенштейне» Дэнни Бойла он получает так называемую «тройную корону театрального Лондона» – премии Лоуренса Оливье, газеты Evening Standard и Сообщества критиков. Роли в кино и на телевидении создают ему свободно конвертируемый, мультикультурный образ гениального безумца: Стивен Хокинс, Винсент Ван Гог, Джулиан Ассанж. Среди режиссеров, снимающих Камбербэтча, – Спилберг, Джей Джей Абрамс, Питер Джексон. Но для культа все равно недостаточно. И вот тут в судьбе артиста на сцену выходит его благородное происхождение. Мы из своего далека можем при желании узнать об этом из Интернета, а в театрально-кинематографическом Лондоне всякий и без того знает, что Камбербэтч является не просто талантливым сыном, увы, малоизвестных Венди Вентам и Тимоти Карлтона. Этот парень – внук героя-подводника, полного кавалера орденов двух мировых войн и великосветского льва Генри Карлтона Камбербэтча. А также правнук Генри Арнолда Камбербэтча, консула в Турции Ее Величества королевы Виктории. Произрастая от такого могучего древа, Бенедикт был просто обязан стать братом Майкрофта Холмса.

Итак, актер утвержден, давайте играть. Но важно понять: «Шерлок» – это не бенефис Холмса. По словам Моффата и Гатисса, Ватсон был очень важен концептуально. Они писали этот проект как историю удивительных приключений двух (!) «пацанов», один из которых только что вернулся из Афганистана, – точь-в-точь, как задумал сам Конан Дойл. И пока не появился тот самый Джон, ничего не могло произойти. В качестве главного кандидата на роль Ватсона они рассматривали Мэтта Смита. Примерно за неделю до того, как актер в итоге был утвержден на главную роль в «Докторе Кто», он попытался стать Джоном, но не сложилось. Эти двое совсем не выглядели парой: Мэтт терялся, Бенедикт скучал.

Отправляясь на пробы, Мартин Фримен понимал, что это вообще не его день. Но кто бы мог подумать, что по дороге на студию у него еще украдут кошелек! В итоге Мартин явился мрачнее тучи, признался, что по сей день ни строчки из

Конан Дойла не читал, но «интерес к сценарию в принципе» у него есть. В общем, началось все как-то не очень. И только для того, чтобы не изгадить первое же впечатление о себе как о художнике, Мартин заговорил вдруг о том, что в детстве любил сериал с Бейзилом Рэтбоуном и Найджелом Брюсом. «Точно, его же показывали по рабочим дням, после шести на BBC 2!» – неожиданно оживилась Сью Верчью, а сценаристы переглянулись. Когда пришел Бенедикт, стало немного полегче. Они почитали страницу-другую, Мартин уже почти забыл о своем кошельке, ему начинал нравиться этот Ватсон: такой настоящий доктор, настоящий солдат, можно сыграть…

То, что между этими двумя есть контакт, стало заметно с первой секунды. И как только главная пара сложилась, все завертелось, ускорилось, понеслось. Как и планировалось, Сью Верчью запустила пилот с бюджетом 800 тысяч фунтов, выбрав в качестве режиссера Коуки Гидройч, по мужу леди Бауер-Смит. Прославившись постановкой «Королевы-девственницы» (2005, BBC), Коуки только что закончила работу над «Грозовым перевалом» (2009, ITV) и радостно пускалась в новый роман с английской литературой, но… Сейчас почти все, что связано с производством этого злополучного пилота, скрывается от любознательной публики, прессы и фан-клубов – точь-в-точь как дела, «проваленные Холмсом», скрывались до поры до времени Ватсоном из фильма Билли Уайлдера. При этом сам пилот, снятый по сценарию «Этюда в розовых тонах», можно найти на DVD первого сезона, где он открыто размещен в качестве бонус-трека.

Неизвестно, по какой причине продюсеры BBC не приняли работу Гидройч. Однако сам проект под названием «Шерлок» с Камбербэтчем и Фрименом в главных ролях, с Моффатом и Гатиссом в качестве авторов остался в планах канала. Решено было частично переписать и полностью переснять первую серию с другим режиссером. Актеры второго плана, эпизодники и некоторые декорации остались прежними. BBC сделала заказ Hartswood Films, принадлежащей Берил Верчью (матери Сью Верчью) на производство трех серий хронометражем 90 минут. В соответствии именно с этими договоренностями и появился на свет первый сенсационный сезон «Шерлока».

Сравнивая режиссуру, отвергнутую Гидройч, с режиссурой Пола Макгигана («Счастливое число Слевина»), который был призван в качестве спасателя и в итоге снял четыре эпизода из девяти, можно отметить их принципиальные расхождения в способах представить центральный персонаж. Шерлок в пилоте Гидройч выступает в большей степени характерным персонажем, нежели героическим. Такому парню самому может потребоваться помощь, так как он увлекается и влипает по-крупному. В пилоте байронический Шерлок смотрит на нас и хочет нравиться. У Макгигана в первой же серии мы смотрим на Шерлока и хотим нравиться ему. Но еще примечательней, что мы можем смотреть на мир его глазами, видеть жизнь такой, какой ее видит Холмс. По признанию Стивена Моффата, он хотел позволить публике приблизиться к «чертогам разума» на максимально близкое расстояние.

Для решения этой задачи визуальными средствами на экране и появляется текст как символ особого дара, как знак интеллекта, как сигнал из тех самых «чертогов». Текст, возникающий в кадре и поясняющий действие, – это форма, передающая способ Шерлока получать или фиксировать информацию. Этот текст в сочетании с другим, произносимым актерами, сообщает сцене мультимедийный объем, столь же мощный, каким в 90-е мы считали полиэкран. Текст, усиливающий информационное поле кадра, избавляет от монтажной суеты вокруг

«Шерлок-3», Колм Маккарти

компьютеров и телефонов: вот он что-то прогуглил – руки и клавиши, вот прочитал эсэмэску – пальцы и экран. Нет, никаких подробностей, некогда, просто текст. Именно он запомнился как основное выразительное средство, использованное Макгиганом для создания особого мира Шерлока. Но, разумеется, это средство не было ни единственным, ни особо навороченным с технической точки зрения.

Очень примечательна во всех трех сезонах «Шерлока» операторская работа. Облеты героя или сцены, наезды, макропланы, раскрывающие постоянное напряжение ума и сообщающие масштаб конкретной проблеме, решению или эмоции. Интереснейшие восьмерки, снятые обязательно «через ухо» собеседника Шерлока, без чистого крупного плана, чтобы уйти от привычного эффекта замещения одного из собеседников зрителем. Эффект time freeze в сцене фотографирования на свадьбе Джона («Знак трех», третий сезон). Разумеется, способ и качество съемки не самодостаточны. В каждой сцене они неизменно поддержаны высочайшим уровнем монтажа. Из эпизода в эпизод мы наблюдаем парад интереснейших склеек и переходов, ритмических приемов. Скорее всего, ни одна из этих в высшей степени выразительных техник не изобретена исключительно для «Шерлока». Но некоторые, придя из рекламы или большого кино, выглядят отточенными именно в процессе работы над сериалом. В любом случае то, с каким блеском эти фокусы применяются авторами проекта для драматургического решения сцен, можно считать совершенно новаторским на телевидении. Важно отметить и то, что «Шерлок» является крайне редким продуктом постановочного мастерства, а не достижением компьютерной графики, как некоторые продолжают думать.

В открытом доступе на YouTube можно ознакомиться с тем, как снимались некоторые из наиболее живописных и сложных сцен второго сезона. Шедевром того же Пола Макгигана стоит признать восхитительную картину засыпания Шерлока от коварного укола Ирен Адлер. Кровать, возникшая из ниоткуда, прямо посреди чистого поля, впечатывается в стоящего на своих двоих Камбербэтча. В следующем кадре мы уже видим его лежащим в той самой кровати, в комнате на Бейкер-стрит, 221Б. Так вот, оказывается, что монтажная склейка соединяет

два живых, не компьютерных кадра. Причем первый снят действительно на натуре, а второй – в декорации в павильоне. Здоровенная кровать вместе с хитрым подъемным устройством путешествовала вслед за группой в поля, поднималась из глубины кадра и хватала Бенедикта в свои объятия. Итого: три-четыре секунды на натуре, склейка, три секунды в декорации – идеальная сцена, создающая ощущение провала в ночной кошмар. Посчитать затраты на ее производство довольно сложно, так как не хватает фактической информации об организации этого процесса. Однако же ясно, что это и все остальное в «Шерлоке» далеко не дешевое совершенство.

Кстати, узнать бюджет «Шерлока» из открытых источников не представляется возможным. Видимо, потому, что держатся в тайне гонорары двух главных звезд, которые отчаянно демпингуют, рассматривая «Шерлока» как любимый, а не как коммерческий проект. Так это или не так – бог весть. Но кроме сумм гонораров все остальное можно при желании посчитать и, наверное, получить сумму, похожую на полтора миллиона фунтов за серию. В любом случае, из интервью членов съемочной группы известно, что тесные рамки бюджета являются определяющими для планирования тех или иных приобретений. Например, художник по костюмам Сара Артур вынуждена была покупать Шерлоку недорогие домашние халаты от Derek Rose (всего по 275 фунтов за штуку), чтобы иметь возможность одеть Майкрофта в подобающий джентльмену дорогущий костюм от Gieves and Hawkes, а также не обидеть Джона и Мориарти. Знаменитое пальто Шерлока – вещь из коллекции роскошного бренда Belstaff – досталось группе по сходной цене – чуть более тысячи фунтов, так как к моменту съемок пилота уже была на распродаже. Конечно же, успех сериала вернул модель в производство. Но ненадолго, и если вы захотите купить себе точно такую, сегодня уже ничего не получится.

«Шерлок» стал культом, едва появившись в эфире. Любопытно, что публика в равной степени рукоплещет двум главным актерам и двум сценаристам. При всем уважении к шести первоклассным режиссерам проекта не они победители, как это бывает в кино. Автор идеи, автор сценария, show-runner, умные – это теперь круто, это теперь «секси». Так говорит словами Стивена Моффата злодейка Ирен Адлер. И в это несложно поверить, глядя на то, что сотворили с Шерлоком Холмсом два умных англичанина. Вытягивая из рассказов Конан Дойла все самое интересное, Моффат и Гатисс плетут свою новую паутину вокруг иконы мирового кинематографа, приспосабливая викторианский сюжет к пульсам современного Лондона.

Авторы не соврали, заявив на старте проекта, что это будет история отношений на фоне захватывающих приключений. Но как они умудрились вывести из борьбы своего титулованного конкурента – «Шерлока Холмса» Гая Ричи с Робертом Дауни-младшим, Джудом Лоу и суммарным бюджетом более двухсот миллионов долларов? Полнейшая загадка, ответ на которую, видимо, стоит искать в растущей популярности телевидения и телевизионных сериалов. Кто сейчас говорит о Шерлоке – Дауни? Все только и говорят о Шерлоке – Камбербэтче и друге его Джоне Ватсоне – Фримене. Они рядом. Их обсуждают, как живых. Как мы знаем, дошло до того, что активность фанатов и блогеров повлияла на развитие сюжета в первой серии третьего сезона, так как Моффат и Гатисс не смогли игнорировать хождение по Интернету версий чудесного спасения Холмса. Им оставалось выбрать лучшее и включить в свой сценарий. Является ли это событие прецедентом? Да, разумеется. На наших глазах появилась новейшая форма

интеллектуального интерактива, что бы это ни значило для индустрии кино и телевидения в дальнейшем.

Удивительное перерастание семейного в деловое, дружеского в творческое, случайного в определяющее на этом проекте бьет все рекорды. Продюсер Сью Верчью и соавтор сценария Стивен Моффат – супруги. Идеолог проекта Марк Гатисс выступает в роли главного «кукловода» Майкрофта Холмса. В роли миссис Хадсон – ближайшая подруга матери Бенедикта бывшая танцовщица Уна Стаббс. Жена Фримена играет жену Ватсона, а ребенок Моффата и Верчью – Шерлока в детстве. Камбербэтч на площадке забывает текст, и из этой ошибки рождается отличная деталь для сцены Холмс – Ватсон.

Кстати о Ватсоне. Впервые в своей экранной истории он так последовательно преобразован из обаятельного графомана в оруженосца с характером. Этот Джон Ватсон – друг, каких не сыскать. И этот Шерлок Холмс согласен с такой постановкой вопроса. Ради этого Джона он даже готов стать шафером на свадьбе. Он готов чувствовать себя виноватым, он может попросить прощения. И – внимание! – он без него скучает. Джон, в свою очередь, как солдат, несет службу рядом со своим гениальным другом. Он попадает в переплеты, берет на себя инициативу, он убивает человека, чтобы спасти Шерлока в первой же серии. И дальше все в том же духе: Джон становится между Шерлоком и Мориарти, Шерлоком и Майкрофтом, Шерлоком и Мэри, Шерлоком и Магнуссеном. Он становится между ним и всем миром, чтобы в любой ситуации поддержать Шерлока. Что характерно, сексуальный подтекст в данном случае совершенно неактуален. Он присутствует в воображении миссис Хадсон, считающей, что Шерлок и Джон – обязательно пара. Но это, не иначе, дань новому либерализму. Шерлок и Джон – это про дружбу (какой неожиданный архаизм!) и самоотверженность. Это новый Холмс, у которого есть чувства. И это новый Ватсон, у которого есть характер. А приключения лишь необходимое условие и самый яркий способ для их проявления.

И вот тут возникает вопрос: дружба дружбой, а что же любовь? До последнего времени Холмс действительно был единственным персонажем мирового значения, уклонявшимся от исполнения какого-либо романтического долга и при этом всегда остававшимся в топе зрительских предпочтений. Но если интеллигенту в годах такое поведение можно всегда засчитать в качестве условной победы разума над чувствами, то молодому красавцу и умнику не пристало всегда находиться в столь горестном одиночестве. Пока что, в полном соответствии с первоисточником, без любви не прожить одному только Джону: тут вам и барышни в двух первых сезонах, тут вам и брак с Мэри Морстен. Шерлок же более или менее придерживается той классической линии поведения, по которой он будто бы правда повенчан с работой. Во всяком случае, одержимость его Ireной Адлер носит легкую форму. Но все же надежду на более яркие переживания в четвертом сезоне внушает короткая, страстная и очень опасная связь с другой нехорошей брюнеткой.

Играя гениального хипстера, Камбербэтч, конечно же, наделяет героя собственной харизмой. И вместе с ней, что совершенно естественно, собственной сексуальностью. И чем более знаменитым будет становиться Бенедикт Камбербэтч, тем более страстным обязан быть Шерлок Холмс. Спрос аудитории в данном случае обязывает авторов родить адекватное предложение, раз уж они сами взялись развивать этот невероятный характер. Важно, чтобы при всех новых вводных, интерактивных или традиционных, великий герой остался в своем же уме. И хорошо, что об этом действительно есть кому позаботиться. ◆

Даниил Дондурей – Олег Березин

ПРОДАТЬ МОЖНО ТОЛЬКО СОБЫТИЕ

Даниил Дондурей. В киноиндустрии постоянно идут какие-то сдвиги. Сказываются политические тенденции, появляются предложения дистрибьюторов… В 2012 году чемпионом среди соотечественников был фильм, который собрал 20 миллионов, в минувшем таких оказалось уже три. Это многофакторная система. Может быть, ваши исследования, статистика, аналитика, работа с международными организациями дают материал заметить что-то новое, зафиксировать нечто неожиданное? Что происходит, например, с инвестициями в те или иные сегменты кинорынка? Интересна информация по приобретению фильмов, их количеству, соотношению российских, американских и остальных в прокате. Количество залов, умонастроения владельцев и операторов… Влияние телесериалов на кинопроизводство, умершего рынка DVD, пиратства… – вот темы, которые хотелось бы рассмотреть.

В публичных рассуждениях ведущих российских продюсеров можно заметить из года в год повторяющиеся мантры, которые я назвал «советские стереотипы», хотя по сути они, видимо, квазисоветские. Комментируя прошлогодние сочинские «круглые столы», я обратил внимание на выступления таких профессионалов, как, конечно же, Сельянов, Роднянский, Акопов, Эрист, Шахназаров… По сути, все они в один голос говорили: почему вы печалитесь, что из восьмидесяти фильмов у нас половина идет куда-то в мусор, что их не показывают, никто не смотрит, что потраченные деньги выброшены на ветер? Во всем мире лишь 10 процентов продукции значимы – такой это тип бизнеса. Если мы из этих восьмидесяти семь-восемь делаем прилично, а мы их делаем, у нас пять входит в топ-10 и семь идут на международные фестивали, – значит, всё в порядке. И ничего страшного, что остальные шестьдесят идут в труху. Это должны знать власть, президент, правительство. Это отходы специфического производства: «наплевать и забыть», как учил нас Василий Иванович Чапаев. Я выделяю пять-семь подобных «мантр». Государство должно брать на себя ответственность за неликвидное кино, покрывать

расходы, а затем и убытки. Сельянов даже где-то очень образно этот тезис формулирует: «Инвесторы в кино должны полюбить убытки». Что это за философия такая? Что на самом деле за ней стоит?

Олег Березин. Давайте начнем с того, что, как мне кажется, принципиально изменилось в российском кино за последний год, в широком кинопрокате на большом экране. Все фильмы, ставшие лидерами проката, выходили на экраны в формате фильма-события.

Даниил Дондурей. Это новая имиджевая и экономическая модель?

Олег Березин. Это новое маркетинговое веяние. Из продукта, в нашем случае фильма, делается событие. Порой не важно, гигантский ли это по своей сути проект, как «Сталинград», или какая-нибудь скандальная малышка. Сегодня все мы сталкиваемся с тем, что количество предложений становится колоссальным. Я имею в виду предложение аудиовизуального контента как такового.

Даниил Дондурей. Всего контента. Имеются в виду и сериалы, и ситкомы, и все типы фильмов…

Олег Березин. Все, что человек может смотреть, в любом формате. Не важно на чем – на большом экране, на домашнем, на мобильном, персональном. Как раз этому способствует развитие телевидения и других новых технологий. Даже если мы говорим только о кинематографических форматах. И, как ни парадоксально, развитие технологий кинопоказа, всего того, что связано с персональными экранами. Количество фильмов в прокате начинает чрезвычайно быстро расти. Некоторые фильмы в кинотеатрах, может быть, показываются один раз, один день, но и это уже многие сотни названий.

Даниил Дондурей. Чтобы выделиться из этого океана, как раз и должно появиться событие.

Олег Березин. Для человека сегодня существует колоссальный содержательный выбор: тысячи предложений в телевизоре, в прокате, в Интернете… Возникает проблема: все способы потребления фильмов начинают бороться за ограниченное время человека, которое он выделяет на все виды просмотров. Грубо говоря, если зритель смотрит, например, сериал и тратит на это час своего времени в день, то, скорее всего, на просмотр других кинопродуктов иными способами у него не остается времени, это просто физически трудно, человек не может пять часов ежедневно смотреть кино. И это сильно обостряет борьбу за кинематографическую долю свободного времени.

Мы говорим уже не столько о конкуренции форматов – кинотеатра, ТВ, планшета и прочих, – а именно о драматической борьбе за время. Естественно, чем человек более продвинутый, развитый, тем этот выбор для него становится еще более настоятельным. А еще фильмы, попадающие на эзотерические фестивали – в Локарно, в Роттердам, в Венецию. Если раньше мы говорили об эпохе блокбастеров, на которые шло большое число людей, то сегодня – об эпохе фильмов-событий. Если ты хочешь с экономической точки зрения получить серьезный результат, то непременно должен сделать фильм-событие. Точнее даже – аудиовизуальное событие. Потому что это не обязательно должен быть фильм в классическом понимании этого слова.

Даниил Дондурей. Сериал «Оттепель» – тоже событие, которое победило в сражении за то время, которое люди могли бы потратить, пойдя в кино.

Олег Березин. Каждый из тех, кого вы перечисляли – Сельянов, Роднянский, Акопов, Эрнст… – в какой-то области-сегменте создавал события. Если взять

прошлый год, Акопов – это новый телеканал «Амедиатека», Роднянский – это «Сталинград» в первую очередь.

Даниил Дондурей. Еще надо обязательно Бекмамбетова добавить с его «Елками» и «Горько!».

Олег Березин. И они, как это ни парадоксально, тоже события. Честно скажу: я посмотрел «Горько!» уже на DVD – и это был первый фильм в моей жизни, который из DVD-проигрывателя сразу уехал в мусорное ведро. Я его не оставил даже на полке стоять. Наверное, его надо было все-таки смотреть в кинотеатре в общем хохоте. Кстати о полке. Там тоже место уже ограничено. Это тоже вопрос – что лежит на полке. Я имею в виду полку не обязательно в физическом смысле, а и в виртуальном – «полку» в голове. Скапливается какое-то количество наименований фильмов, которые надо посмотреть, оно уже зашкаливает.

Недавно я читал интересную научную работу. Один американский исследователь пытался установить зависимость между посещаемостью, количеством экранов, количеством фильмов, ценой билета и другими параметрами. Логично же: если увеличение количества экранов и снижение цены ведут к росту посещаемости, то увеличение количества фильмов – и это важно! – ведет к ее падению.

Даниил Дондурей. Можно сказать, что те 550 фильмов, которые мы стали ежегодно выпускать на отечественные экраны, увеличивают конкуренцию…

Олег Березин. Это усложняет выбор. Казалось бы, мы должны ратовать за то, чтобы у зрителя был широкий выбор, понимаем, что он фрагментируется, что у каждого свой интерес, но результат получается прямо противоположный. Человеку теперь нужен путеводитель, рекомендательный сервис. И как раз позиционирование фильма, представление его как события облегчает этот выбор для зрителя. Найти баланс между количеством фильмов и способностью выбирать из этого количества – это, наверное, и есть то, что должен осуществлять рынок. Мы увеличиваем количество фильмов – падает посещаемость, поскольку становится сложно выбрать. Начинаем его уменьшать – зритель чувствует ограниченность. Это касается всех медиа – газет, журналов, телеканалов и прочего. Невозможно читать все газеты и журналы, смотреть все на экране. И когда всего становится великое множество, потребитель теряется. То же самое с книгами и с Интернетом. Что сегодня происходит? Любой человек может сказать, что, сколько бы часов он ни проводил в Интернете, он все равно 90 процентов времени проводит на одних и тех же ресурсах.

Даниил Дондурей. Безусловно. Я читаю одни и те же тексты, сайты, газеты. Их сотни, но работаю лишь с десятью значимыми.

Олег Березин. Искать, выбирать – это нереально большой труд. То же самое в кино, на телевидении. Недаром сейчас, например, телекомпания «НТВ-Плюс» кардинально снизила цены на свои пакеты. Все прекрасно понимают, что зритель не может смотреть двести каналов, он как-то физически еще способен выбрать свои четыре-пять.

Даниил Дондурей. Но вы теряете интересующую меня мысль: «кино – в мусор». Я хотел бы, чтобы вы прокомментировали эту идею Сельянова.

Олег Березин. Мы все время сравниваем свое кинопроизводство и своих продюсеров с американскими, но ведь многие у нас производят один фильм в три года… Я не о Сельянове, Верещагине или Бекмамбетове – я о других, которые именно так и работают, и они, естественно, не хотят оказаться в «мусоре».

Даниил Дондурей. Естественно. И Борисевич не хочет, хотя делает авторское, фестивальное кино.

Олег Березин. Авторское кино – это тоже интересный вопрос. Для меня всегда было удивительно сочетание желания оригинально высказаться и при этом еще заработать денег. Оно в некотором роде противоречивое. Либо ты свободно высказываешься, либо все-таки зарабатываешь деньги. И в редком случае зритель готов заплатить за твое авторское высказывание, это уж как повезет. Авторское кино не должно быть просчитанным бизнес-проектом с планкой по сборам.

Даниил Дондурей. У нас есть сейчас театральный режиссер, очень модный, Константин Богомолов. С одной стороны, он лидер фронды, андерграунда, борец с режимом, а с другой – абсолютный чемпион по цене билета на его спектакли. Они иногда доходят до тысячи долларов при продаже с рук. Заплатить тридцать тысяч рублей за билет в театр?..

Олег Березин. Но это потому, что он делает то же самое событие. Просто на рынке московских театров такая высокая конкуренция и интенсивность потребности. Хороших свежих идей мало. Естественно, на этом фоне можно выдвинуться, только создав очень заметное событие. Сверхрадикальное или сверхархаичное, но в любом случае позиционируя его как модное. В этой ситуации получается, что если, скажем, Сергей Сельянов продюсирует десять фильмов в год, даже если пять, то он волен допускать, что три из них могут оказаться ниже планки. Он прав в том, что это предпринимательский риск, угадать невозможно.

Даниил Дондурей. Но он хочет это сделать общим законом, добиться разрешения, согласия – «снимать в никуда». Вот почему я прошу вас прокомментировать эту позицию. Он хочет, чтобы и президент сказал: да, я понял, согласен, будем ваши кинообстоятельства принимать в расчет. Если вы делаете пять коммерчески успешных фильмов и еще пять приглашают значимые фестивали, то за всех остальных покроем убытки.

Олег Березин. Тут возникает другая проблема – государственных денег. Мы пытаемся источнику денег, на самом деле спорному, навязать свои правила. Когда предприниматель рискует своими деньгами – это одна история. Когда он рискует чужими, условно возвратными или даже безвозвратными, – это все-таки уже немного другая история, это лукавство. Не важно, каким образом и под какие гарантии, например, взяты деньги на «Сталинград». Если на берегу оговорено, что эти деньги могут не вернуться… даже если это крупный банк, то банк все равно понимает, на что идет. Когда мы пытаемся государство убедить в том, что оно должно давать деньги на убыточные проекты, мне кажется, это не очень правильно, это развращает. У любого предпринимателя есть убыточные проекты, чудес не бывает. Но когда предприниматель рискует своими деньгами, собственной репутацией – это одна история. Потому что в этой ситуации его неудачи учат, делают сильнее. А когда это происходит за счет невозвратных денег, тут, естественно, никакой учебы не происходит.

Даниил Дондурей. С другой стороны, есть, к сожалению, общее правило, согласно которому чем лучше фильм в художественном плане, тем меньше у него аудитория.

Олег Березин. Вы по этой проблеме больший специалист. Термин «понижающая селекция» был, насколько я помню, придуман вами. Законы наименьшего общего знаменателя никто не отменял. Законы массовой культуры – это ведь

«Горько!», режиссер Жора Крыжовников

очевидные вещи. Если мы хотим, чтобы у нас было много зрителей, мы понижаем планку – получаем на выходе такой фильм, как «Горько!», и зрителей немерено. Если мы планку максимально повышаем – получаем картины «Трудно быть богом» или «Фауст». Соответственно понимаем, что и аудитория будет маленькая. Возникает вопрос, кто эту планку определяет.

Даниил Дондурей. С фильмом «Горько!», на мой взгляд, не столь простая история – он многоуровневый. Но кто определяет содержательный ресурс? Кто будет оплачивать смысловое качество, чья это миссия?

Олег Березин. Я допускаю, что, например, некий богатый человек, который хочет поддержать крупного режиссера, способен позволить себе профинансировать фильм типа «Фауста» или «Трудно быть богом». Но это его личный риск и осознанный выбор.

Даниил Дондурей. Говорят, какой-то питерский миллионер финансирует фильм Ильи Хржановского про академика Ландау.

Олег Березин. Это нормально, правильно. Как в свое время короли или аристократы оплачивали труд художников. Это много веков действующий экономический механизм меценатства.

Даниил Дондурей. Не выжили бы ни ван Дейк, ни Рубенс, ни Рембрандт, в конце концов.

Олег Березин. Думаю, что в то время они все-таки плохо продавались.

Даниил Дондурей. Но нужно иметь в виду, что изобразительное искусство никогда – ни пять веков назад, ни сейчас – не было искусством массового потребления. Оно не тиражируется. Достаточно найти одного коллекционера, музей, миллионера или властителя…

Олег Березин. А тут мы хотим вынудить государство быть таким меценатом.

Даниил Дондурей. Ну почему вынудить? Это неправильное слово. Многое зависит от понимания государством своей миссии. Зачем, к примеру, государству помогать проекту «Сталинград»? Это заведомый блокбастер. Произведение-самоходка. Его с удовольствием оплатит публика.

Олег Березин. Мы часто говорим про государство как про нечто, находящееся по ту сторону барьера, забывая о том, что на самом деле это наши общенародные деньги, которые мы дали в управление Владимиру Владимировичу, Дмитрию Анатольевичу и товарищам.

«Сталинград», режиссер Федор Бондарчук

Даниил Дондурей. Но никто ведь нас не спрашивает, как и на что их тратить!

Олег Березин. Это другой вопрос – состояния гражданского общества.

Даниил Дондурей. Каждые два года во французском CNC – Национальном центре кинематографии – происходит ротация профессионалов, принимающих решение по госфинансированию национального кино. Любой кинематографист это знает, и все дорожат своим реноме: чтобы его пригласили в это жюри, чтобы, даже если он сейчас член жюри, но когда-нибудь потом решит обратиться за поддержкой со своим собственным проектом, ему не отказали. Этот ресурс – репутация.

У меня был такой личный эпизод. 1 марта 2012 года я был докладчиком на совещании по проблеме создания общественного телевидения у президента. Выступает Алексей Громов, первый замглавы администрации, и говорит: «Мы предлагаем попечительский совет, в который попадут три человека от Думы, от Совета Федерации, три представителя, назначенных президентом, и еще три от Общественной палаты…» Медведев спрашивает меня, поскольку я был докладчик от Совета по правам человека: «Вы согласны?» Я отвечаю: «Нет, у нас другая позиция». Мы провели специальное пробное голосование: кого предложить в попечительский совет общественного телевидения. Участвовали 35 членов СПЧ, правозащитники в основном. У нас в лидерах были Александр Сокуров, Чулпан Хаматова и, насколько я помню, Владимир Познер… Я Медведеву отвечаю, что никому в нашей стране не надо объяснять, что это за люди: у них есть главное – личная репутация, собственный репутационный ресурс. Ни у кого даже не возникнет вопроса к ним: ты по какой «тройке» в попечительский совет прошел? Из какой партии? И кого представляешь? Такие кандидаты представляют сами себя. Это люди с авторитетом в гражданском обществе нашей страны. И это вопрос их значимости и репутации.

Олег Березин. В кино это сложнее, у нас кино – замкнутая самостоятельная структура. Но вопрос репутации действительно ключевой. И для продюсера, и для режиссера, и для человека, который финансирует кино. А если возвращаться к задачам государства, говоря о некоей индустриальной поддержке, то это, конечно, дебюты. Это такое поле…

Даниил Дондурей. Да! Причем это касается и продюсеров, не только режиссеров. Что делать продюсеру-дебютанту, который приходит со свежим проектом, с новыми идеями и с молодыми или немолодыми авторами? У него еще нет

профессиональной репутации. Кто ему поверит, кто поможет? Как запустить правильные механизмы?

Олег Березин. Здесь как раз роль государственной поддержки осуществляется созданием этой самой репутации режиссера, автора сценария, продюсера и так далее.

Даниил Дондурей. Но мы с вами все-таки не ответили на вопрос: это нормально, если в индустрии реально функционируют десять-двенадцать картин из создаваемых восьмидесяти?..

Олег Березин. Мы все время будем колебаться между понятиями «кино как произведение искусства» или «кино как бизнес». Потому что понятно, что ни «Фауст», ни «Трудно быть богом» в финансовом отношении никогда не окупятся. Мы их куда заносим? Кто должен оплачивать эти произведения?

Даниил Дондурей. Статус страны как культурной державы от этого зависит, репутация в мире.

Олег Березин. Тогда встанет вопрос: а кто судьи? Кто определяет?

Даниил Дондурей. Международные фестивали, профессиональные сообщества и структуры, качественная пресса, международное общественное мнение.

Олег Березин. Фестивали же тоже разные бывают. Есть локальные фестивали, а есть Венецианский. Помню, когда-то была предпринята попытка ранжировать хотя бы отечественные фестивали. «Кинотавр» – правильный, лучший? Или «Окно в Европу»? Или «Золотой витязь»?

Даниил Дондурей. У нас есть экспертное сообщество.

Олег Березин. Ну вот продюсер выпускает, условно говоря, «Фауста» и понимает, что с точки зрения финансов это минус. Мы его куда записываем, в убытки? Очень часто вполне справедливо говорят: вся государственная поддержка сегодня не имеет как минимум одной важной составляющей – анализа того, что уже сняли.

Даниил Дондурей. Сейчас вопрос на засыпку. Вас как аналитика, занимающегося киноиндустрией, не удивляет, что никто в стране – ни, в частности, в Министерстве культуры, ни в других федеральных структурах, ни в администрации президента – не проводит огромную, но неотвратимую работу по масштабному анализу? Кто проанализировал такие важные составляющие процесса, как контент, бизнес, ценности, идеологическая пропаганда, эстетическое развитие и другие? Кто в комплексе этих вопросов изучил созданные в минувшем году произведения? Ведь нам крайне необходим такой анализ, во-первых. Анализ системный, объемный. И необходимо, во-вторых, чтобы любой человек мог достать в Интернете результаты этого анализа, прочесть их и увидеть: по данным таких-то компаний, в минувшем году произошло то-то и то-то, выявлены такие-то тенденции, вот такова информация: деньги, студии, изменения, возможности, опасности… И чтобы этот заинтересованный человек мог понять: не напрасно же государство выбросило очередные миллионы долларов или – напрасно.

Олег Березин. Вопрос в том, кто этот заказ предложит! Какими критериями будет руководствоваться.

Даниил Дондурей. Критерии должны быть системными, сложными и независимыми от киногруппировок.

Олег Березин. Мой опыт участия в экспертной группе Фонда кино все время приводил меня к раздвоению личности. С одной стороны, мне постоянно напоминали, что, по меткому выражению, план по проценту никто не снимал – имеется

в виду доля российского кино в кассовых сборах и так далее. Но с другой – при этом же обсуждают, например, проект «Монах и бес»…

Даниил Дондурей. …который в конце концов так и не запускается.

Олег Березин. Я помню это обсуждение в экспертной группе Фонда кино. Все понимают, что содержательно фильм обеспечен… Все-таки Арабов и Досталь! Потенциал огромный! А с точки зрения плана по валу никакого потенциала нет. Что должен сделать Фонд кино? Если у него одна задача – добиваться повышения доли российского кино в кассовых сборах, какие фильмы он должен финансировать? Ведь по этой логике он должен финансировать исключительно «Горько!», «Елки» и подобное. Отсюда и желание Сергея Сельянова зафиксировать планку убыточных проектов, финансируемых государством, а иначе при невыполнении «плана по доле» министр нарисует киносообществу квоты.

Даниил Дондурей. Почему сам рынок не может это финансировать? «Горько!» – чудесный пример. Полтора миллиона долларов потратил, двадцать пять с лишним собрал.

Олег Березин. Рынок может, но при условии, что у Фонда кино будут другие цели. Сегодня проблема в том, что внятные приоритеты финансирования через Фонд кино и даже через Минкульт не определены. Что мы хотим финансировать? Просто отечественное кино, по национальному признаку, по паспорту? Мы финансируем, условно говоря, сто проектов с целью, чтобы из них получилось, скажем, двадцать высокохудожественных, за которые не стыдно. А остальные восемьдесят могут не получаться. Но мы хотели бы создавать хорошие фильмы. Опять же вопрос: кто это определит? Министр культуры, который в конце концов сказал, что все ваши мнения, любых советов, – это мнения советов, но решать будет он. Мол, поливать мы будем не все цветы, а только те, которые считаем нужными. А это некая идеология, продвигаемая конкретным чиновником. Здесь нет общепринятого общественного мнения, не говоря уже о консенсусе. Даже здравая идея вовлекать экспертов хоть в какие-то дискуссии – про сценарии, проекты и прочее – сразу же рубится, обессмысливается фразой: «Потом я выберу сам».

Даниил Дондурей. Попытаюсь рассказать об этом господину Абызову, который в правительстве отвечает за общественные организации. Зачем нужны эти ваши фиктивные советы, если они ничего не значат? Потом Ливанов или Мединский либо сами все решают, либо идут к президенту, и он говорит им, что делать. Общественная экспертиза – сплошь симулякры.

Олег Березин. Даже, например, в структуре Фонда кино, когда мы обсуждали, как это будет происходить, экспертный совет составил некое свое мнение. Но оно корректируется попечительским советом, а потом еще министром. И в результате мы получаем то, что уже сильно откорректировано. Мы даже не можем проследить, что сделал экспертный совет – как, почему, кого поддержал, какая была мотивация? Почему попечительский совет именно так поступил? Получается, мы создали красивую оболочку в виде всех этих общественных советов, но – сознательно или бессознательно – не дали им полномочий. Игрушка есть, но она пустая внутри.

Даниил Дондурей. Согласен!

Олег Березин. Я допускаю, что на самом деле это одновременно и часть такой политики.

Даниил Дондурей. Политики фасадов и симулякров.

«Елки-3», режиссеры Ольга Харина, Дмитрий Киселев, Александр Котт

Олег Березин. Петербург в этом смысле очень показательное место: мы любим все заклеить. Сейчас меньше, но к 300-летию города было много красивых фасадов нарисовано.

Даниил Дондурей. Все тот же Сельянов говорит: настоящая драма – в количестве залов, их не хватает. Сначала мечтали о двух тысячах залов – вот тогда в нашем кино все будет хорошо. Потом требовали трех тысяч залов. Сейчас утверждают: если будет четыре тысячи, тогда мы начнем думать о настоящем коммерческом российском кино. Что это за обманка такая? Я привожу статистические данные. Мы уже догнали Италию – там 3230 залов, скоро догоним Великобританию, года через два Испанию и станем третьей страной в Европе, когда преодолеем планку в четыре тысячи. Будем уступать только Франции и Германии. Лукавые продюсеры кричат: мало залов, стройте больше, быстрее! На бюджетные средства!

Олег Березин. Да нормально у нас все с залами. Их уже три с половиной тысячи в стране! Был момент, с середины 1990-х годов, когда залов не хватало.

Даниил Дондурей. Залов ровно столько, сколько съест рынок. Мне кто-то говорил, что в Рязани чуть ли не три мультиплекса на каком-то пятачке.

Олег Березин. Пять многозальников на одном проспекте, которые теперь просто душат друг друга, – уже обычная практика. Еще три-четыре года назад количество залов перестало стимулировать, то есть положительно влиять на посещаемость. Смотрите, только за 2011–2012 годы количество залов в стране выросло на 30 процентов, а посещаемость не изменилась вообще!

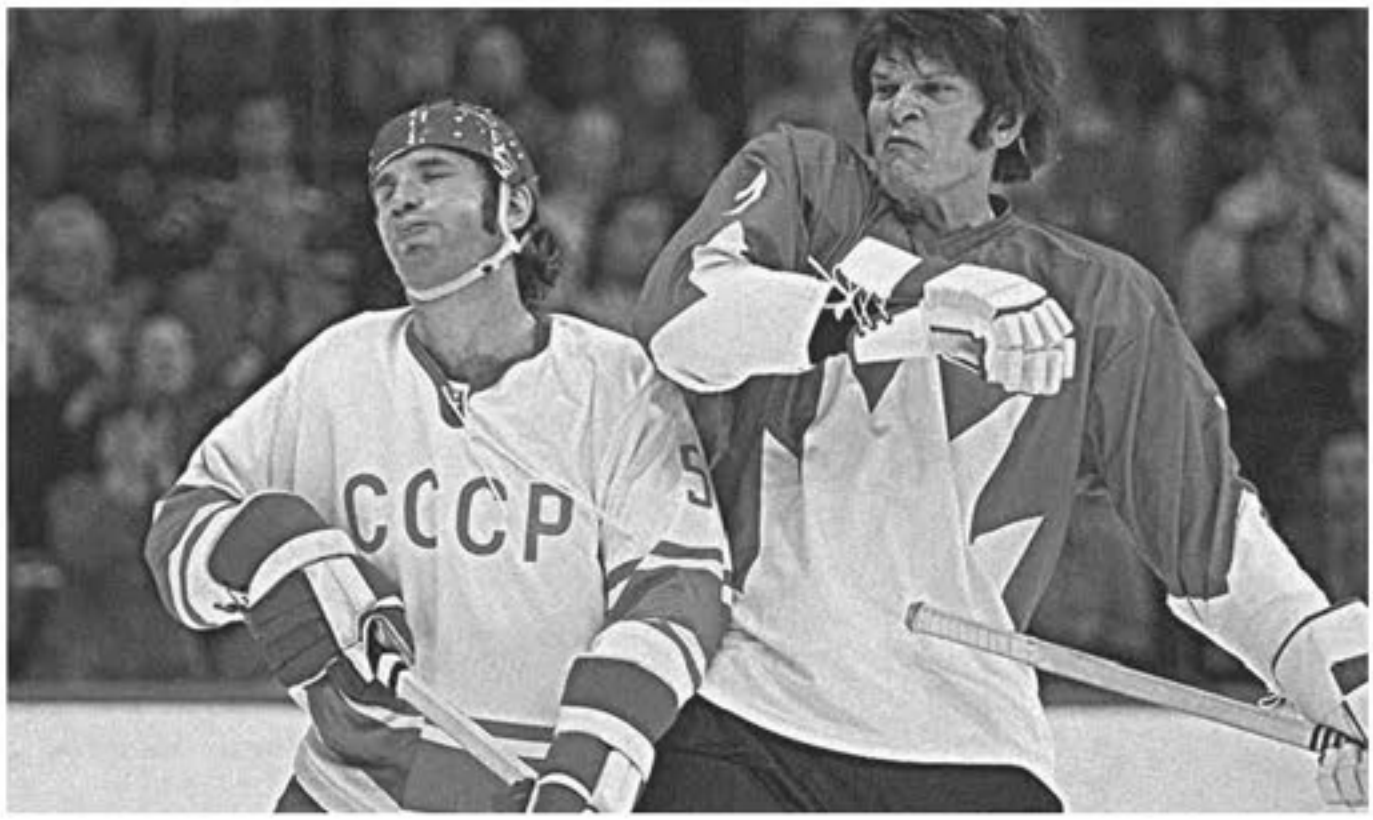
Даниил Дондурей. Она растет только за счет 3D, IMAX – всех этих аттракционов.

Олег Березин. 3D уже не такой драйвер рынка. Посещаемость может расти в силу разных причин. В прошлом году она выросла примерно на 9 процентов. А количество залов выросло на 12,5 процента. С точки зрения владельца зала, посещаемость на кинозал опять снизилась.

Даниил Дондурей. Олег, 9 процентов – это отличный рост!

Олег Березин. Но чем он вызван? Как раз этой самой новой парадигмой появления фильмов-событий. Как раз три-четыре российских фильма и дали основной прирост посещаемости.

Даниил Дондурей. Вот эти 2–3 процента и дали. Я имею в виду: до этого было порядка 14 процентов, а в 2013 году было 17,5 процента.



«Легенда № 17», режиссер Николай Лебедев

Олег Березин. Это вы про долю сборов говорите. А я – про рост посещаемости.

Даниил Дондурей. А вот еще вопрос, который всех интересует. Такие фильмы-события, или, выражаясь старинным языком, блокбастеры, о которых вы говорите, не задавили ли они обычные российские фильмы? «Интимные места», «Майор», «Стыд» – нормальные средние и, в общем, приличные фильмы, вовсе не позорные. Так называемое хорошее мейнстримное кино.

Олег Березин. Дело в том, что наш опыт прошлого очень сильно мешает. Мы до сих пор воспринимаем кинотеатр как чуть ли не единственное место просмотра фильмов и забываем: мало того что способы просмотра меняются, так еще и фильмы подстраиваются под определенный способ смотрения. «Сталинград» – это фильм для кинотеатра, для большого экрана. И если говорить о его визуальном воздействии и восприятии, то его место как события, безусловно, в кинотеатре. Даю голову на отсечение: когда вы увидите его на DVD или в телевизоре, вы поймете, что это совсем другое кино. Или вот «Гравитация». Я уверен, что «Оскар» ей не дадут. Потому что все оскаровские академики смотрят ее, как и «Аватар», на дисках, а смотреть ее надо только в кинозале IMAX.

Даниил Дондурей. «Оскара» дадут фильму «12 лет рабства».

Олег Березин. А вот это абсолютно формат домашнего просмотра. И «Майор» – тоже кино для этого экрана. Это совсем другой размер, другой тип восприятия. Это групповой или семейный просмотр. Тут никуда не деться. Просто сегодня мы привыкли считать, что в кинотеатрах есть хоть какие-то деньги. Они, может быть, в конце концов даже до продюсера не доходят, но хотя бы какой-то бокс-офис пишется, билеты продаются, то есть сбор в кинотеатре характеризует успех или неуспех фильма. Но мы не можем сказать, сколько денег собрала «Оттепель». Потому что там совсем другие законы подсчета свидетельств успеха.

Даниил Дондурей. Естественно. Но я хочу вернуться к проблеме залов. Является ли увеличение их количества сильным драйвером, фактором, определяющим масштабы сборов?

Олег Березин. Уверен, что нет. Во-первых, нам нельзя опираться на европейские страны, поскольку у нас разные системы, разные жизненные

и цивилизационные циклы. Там существует масса кинотеатров, построенных еще дедушками и продолжающих работать как место демонстрации фильмов. Особенно во Франции, где таких кинотеатров тысячи. Если бы у нас сохранились все советские киноустановки, то интересно, что сегодня сказали бы про 80 тысяч таких точек. Ну и что? Это тоже, кстати, вопрос терминологии – что считать кинотеатром. Все уже понимают, что государство не будет финансировать строительство кинотеатров, а бизнес станет открывать их ровно столько, сколько экономически можно открыть.

Даниил Дондурей. Столько объема еды, сколько можно съесть.

Олег Березин. Да. Но тут можно пока не переживать – сильную подпитку сейчас дают торговые центры, которые после кризиса 2008 года только теперь начали, как грибы, открываться. Но все равно бизнес будет их открывать столько, сколько необходимо. Поэтому для режиссера и российского продюсера, в общем-то, очень удобная фраза: что вы от нас хотите? Это примерно так же, как сказать: вот если бы у нас было авиасообщение с Луной, мы смогли бы снимать востребованные там фильмы. Второй момент: о количестве залов всегда говорят люди, которые жили в том веке, когда, кроме кинотеатра, не было никаких других способов доставки кино. И, естественно, сегодня, когда система DVD умерла, остается Интернет, про который пока не понятно, как там собирать деньги, как их как с телевидения собирать, потому что и оно сегодня не в конкурентной среде.

Даниил Дондурей. Внутри он конкурентный. Каналы друг другу противостоят насмерть.

Олег Березин. Я думаю, что все равно есть какая-то общекорпоративная договоренность: больше определенной суммы за кино не платить.

Даниил Дондурей. Кстати, за нетелевизионные фильмы платят чрезвычайно мало – 10 процентов себестоимости.

Олег Березин. Я уверен, что это вопрос какого-то молчаливого сговора. Кроме того, у телевидения есть свои амбиции и возможности производить кино. И еще: телевидению нужны другие форматы. Такое кино, как «Сталинград», ему не нужно.

Даниил Дондурей. Да… Естественно. Но с другой стороны… Час сериала намного дешевле, чем час игрового фильма. Телекомпания же хочет платить ту же сумму (а то и меньше) за полноценную картину, что и за пятидесятиминутную серию, которую канал контролирует тотально.

Олег Березин. Это опять же отсутствие реальной конкуренции между каналами. Хотя, с другой стороны, может, мы иногда слишком хорошо думаем о массовом зрителе. Фильм «Горько!» как раз показывает, что продюсерам не нужно сильно умное кино, чтобы зарабатывать деньги.

Даниил Дондурей. Вы как-то слишком строги по отношению к этому фильму. Сейчас не хочу говорить про «Горько!» подробно, но, на мой взгляд, это вовсе не простая картина, многоуровневая.

Олег Березин. Да ладно! Если «Елки» – это нейтральная новогодняя комедия, то «Горько!» – просто издевка. Мы идем смотреть на то, какие мы больные, и платим еще за это деньги!

Даниил Дондурей. Да. А вот отмечаете ли вы как аналитик рынка, индустрии появление каких-то новых механизмов возмещения затрат? Например, телевизор уже пять-шесть лет, с кризиса 2008 года, платит маленькие деньги, да и никто там не покупает современное российское кино. Только, пожалуй,

Константин Эрнст для «Закрытого показа», а большие каналы или сети, такие как СТС, ТНТ, Рен ТВ, обходятся своими форматами. Производят собственные сериальчики, ситкомчики, хохманчики, скетчкомчики. Зритель не получает адекватного анализа реальности.

Олег Березин. Я думаю, он никогда его не получал.

Даниил Дондурей. Да, но все-таки советское кино что-то такое про жизнь рассказывало. Конечно, тоже фальшивило, но что-то неэфемерное люди про нее все-таки узнавали.

Олег Березин. Рассказывало то, что хотело рассказывать.

Даниил Дондурей. Но все же Мордюкову и Гундареву миллионы узнавали, как знакомую тетю Симу из третьего подъезда, как соседку Марьиванну… Про других актеров-героев даже не говорю. Много их. Но мы сейчас о другом. Возникают ли новые экономические рычаги, механизмы? Кто-то обсуждает эти вопросы?

Олег Березин. Думаю, что возникают. Продюсер сегодня и продюсер даже пять лет назад – это два разных профессионала. Сегодняшний продюсер знает, сколько он может заработать, еще запуская фильм.

Даниил Дондурей. Он всегда жаждет получить безвозвратные деньги.

Олег Березин. Это то, что как раз мешает жить. Но возьмите Бекмамбетова – настоящий рыночный режиссер. Enjoy Movies – настоящая рыночная компания. Enjoy Movies говорит четко: мы знаем, что можем потратить только полтора-два миллиона, чтобы заработать пять-шесть. Они выстраивают производственную модель не от того, сколько хочется создателю фильма потратить, а из того, сколько определенный продукт тем или иным способом может заработать.

Даниил Дондурей. Поступают, как бизнесмены, а не художники.

Олег Березин. И все это несмотря на то, что существует сладкая государственная денежка. По крайней мере, те, кто эту денежку не добыл или получил в каком-то ограниченном размере, начинают считать. Это же вопрос не только кассовых сборов. Это вопросы и Интернета, и DVD, и телевизора.

Даниил Дондурей. Но я не вижу каких-то значимых сил… Раньше были какие-то фигуры – условно говоря, Армен Медведев или Александр Голутва, – которые собирали участников рынка. Советовались, действовали совместно. А сегодня я даже не знаю, где происходит проектирование отрасли, где поиск языка и механизмов возврата денег, где создание правильных, грамотных политических технологий. Вот, например, Сергей Члиянц утверждает, что у нас безбашенно задраны гонорары артистов и режиссеров, дико, варварски задраны: не может режиссер получать 500 тысяч долларов за проект.

Олег Березин. А это результат все тех же бесплатных денег. Кроме того, мы попадаем в ситуацию, когда ручной труд, то, что сделано руками, стоит неконкурентно дорого. Потому что сегодня это такая редкость в нашей стране – когда кто-то что-то умеет делать руками. Человек понимает, что один такой. Это касается не только кино. Если кто-то качественно сделает стол, то этот стол будет стоить в нашей стране сумасшедших денег, потому что он один на весь город. Вот в чем еще проблема, вот проблема в любой отрасли! В результате получается, что спрос на таких людей – на настоящих умельцев – очень высок. Это та же репутация.

Даниил Дондурей. Мне кажется, что у кинематографа должны быть – скажу, может, несколько пафосно – какие-то штабы, где идет анализ и проектирование этой сферы деятельности.

Олег Березин. Вот мы с вами сидим и обсуждаем…

Даниил Дондурей. Но мы аналитики, а не бизнесмены и политики. Вы не курирующий отрасль замминистра, не президент национальной Ассоциации продюсеров.

Олег Березин. Считаю, вы не совсем правы в этом смысле. Наш с вами сегодняшний разговор – это одна из форм обсуждения. Кто-то это прочитает и, быть может, внесет свои «пять копеек», а там уже и какая-то системная мысль родится. Достойных членов такого «виртуального штаба» немало. Вот вы Шахназарова упоминали, а ведь как раз Карен Шахназаров, по-моему, при всех нюансах и оговорках, редкий тип руководителя государственного предприятия, который трезво оценивает рыночную перспективу и знает, что с приходом новых технологий меняется все и что для большой студии это имеет колоссальное значение. Этого не понимают те люди, которые ждут от нынешнего руководства «Ленфильма» «обыкновенного чуда» – возродить не киностудию «Ленфильм» как памятник, а создать именно активно функционирующее предприятие. При этом они живут понятиями двадцатилетней давности: дескать, нужна большая студия, производственная база, которая будет все обеспечивать. Время такого мышления ушло во всем мире. Везде работают тысячи маленьких компаний. Мы как-то были в Лос-Анджелесе на нескольких маленьких голливудских студиях спецэффектов. Это было в тот год, когда вышел «Аватар». В каждой из десяти студий нам говорили, что они работали над «Аватаром». Одни делали картинку в окне, другие карту рисовали, третьи – пол. Это узкая специализация высокопрофессиональных людей, каждый из которых делает какой-то свой кусочек мозаики. Но это абсолютно независимые друг от друга в коммерческом плане студии.

Даниил Дондурей. Для российского кино перспективен путь, условно говоря, «Сталинграда» – в том смысле, что мы будем соревноваться с американцами по технологиям, спецэффектам… Может быть, у нас свой Левша объявится.

Олег Березин. Мы с ними не соревнуемся, мы просто используем их инструменты. Это международная практика: сознательное использование определенных инструментов для того, чтобы создать событие. И это событие получилось. Я уверен, что у большинства даже профессиональных зрителей первая реакция после просмотра была абсолютно другая, чем та, которую они потом озвучили в своих критических заметках. Когда на титрах под песню Цоя зрители аплодируют… Я в своей жизни мало видел фильмов, где аплодируют на титрах. В тот момент что-то у людей щелкает, их цепляет. А потом они выходят из зала, приходят домой, выпьют чашечку кофе и начинают анализировать то, что видели. И эмоция уходит, а остается мнение о некоем фильме. И начинается: что-то там не то, как-то не так наши показаны, девочка какая-то больно чистенькая…

Даниил Дондурей. В культурологии, в археологии, в изобразительном искусстве есть такое понятие: «артефакт». Это некая вещь, некое действие, произведение, процесс – факт культурного значения.

Олег Березин. Да. Это и есть событие.

Даниил Дондурей. В этом смысле и «Сталинград», и акция Pussy Riot – это артефакты, которые привлекли внимание гигантских аудиторий. ◆

CLAUDE MAXIME
CLAUDE MAXIM
AHA

Зара Абдуллаева

МИМОЛЕТНОСТИ

Отар Иоселиани, классик европейского кино, режиссер закрытый и демократичный. Рафинированный и саркастичный. Рационалист, пленяющий пластической виртуозностью. Автор квазидокументальных притч и язвительных басен. Меланхолик и скептик. Трезвомыслящий грузин, не изменивший и в своих французских фильмах мотиву вина, дружеской компании. Хранитель патриархальных традиций, склонный, однако, к анархическим порывам. Как его герой (In vino veritas), сыгранный собственной персоной и рванувший вон из постылого шато на паруснике. В добровольное изгнание.

Обаятельных, беспечных, а также гротесковых персонажей Иоселиани занимают вопросы, которые, впрочем, они не задают: как сохранить вкус к полноте жизни и не превратиться в пародию на самого себя, как удержать равновесие между устойчивым, но нерутинным существованием и желанием «не пропустить мгновение», оно же отдохновение? Как наконец-то сложить сюжет (или биографию), но не стать их заложником? Как выпасть из сюжета, отдавшись мимолетностям, но при этом не истребиться в беге времени – в (стихийной) заботе это пресловутое время не упустить?

Иоселиани, где бы он ни снимал – в Грузии, где-то в Африке, в Италии или во Франции, – с маниакальной и вместе с тем с нейтральной тщательностью воспроизводит старую и новую вещественность самой что ни на есть обыденной жизни. Но жизни, пронизанной прелестными абсурдистскими гэгами, выразительными апартами.

Он снимает черно-белое, «репортажное» кино, овеянное дыханием, магией «новой волны». И кино цветное – с криминальными аферами, буржуазными скупердяями, невоспитанными эмигрантами, бездарными террористами, нежными рабочими, загульными политиками. Снимает «закат Европы» и смирение с ее закатом в частной, никем не присвоенной жизни.

Его влекут деревенские пейзажи, городская сутолока, заводские цеха, загородные поместья, венецианские крыши,

←
Отар Иоселиани.
Фото Юрия Роста

«Жил певчий дрозд»

фамильные замки, московская коммуналка. Иоселиани снимает обряд виноделия, бойких цыган, птицу марабу, впечатляющую своим загадочным присутствием, кабинет министра с политической картой, покрывшей карты игральные, оркестровую яму, мастерскую гробов, торговцев оружия, проституток, Мишеля Пикколи (в женской роли) за чтением Фурье, философа и индолога Александра Пятигорского в костюме индуса. Огромный мир в длинных планах с минимальными монтажными склейками.

Отдаваясь в ранних фильмах якобы потоку жизни, режиссер организует его железной, но скрытой волей. Создавая в поздних фильмах подвижные конструкции, он испытывает формы ритуальной сообщительности и отчужденности в новом «отсчете» времени – пространном для этого автора мотиве.

Именно неприхотливые на первый взгляд повседневные ритуалы засасывают, воодушевляют и придают в его фильмах смысл – то иллюзорный, то неподдельный – текущему настоящему времени. Они же поддерживают развалившийся, треснувший по швам уклад человеческих отношений изо дня в день, из года в год, в понедельник утром, в апреле, в охоте на бабочек, в садах осенью.

Иоселиани занимает смена времен года как смена природных – жизненных – циклов, повседневного распорядка. Осень в «Листопаде» – время «сбора урожая» и порог взрослой жизни с неизбежным в ней выбором, будь то система отказов или бесчестные поступки. В фильме «Утро понедельника» осеннее межсезонье вторит назревшему в середине жизни одиночеству героя и его желанию излечить неинтересные будни в венецианском путешествии. В городе-мифе, в городе карнавальных обманок и головокружительных (визуальных) перспектив. В «Садах осенью» мудрость жизни обретается в смене социальных ролей – в игре с ними – и не совсем в утопической праздности политика вне политики. Притча о суете сует воссоединяет бывшего министра с нелегалами-иммигрантами под мостом, а его любовниц – в Люксембургском саду.

Большой наивностью было бы лишать Иоселиани статуса «социального художника» и восхищаться «только лишь» его безупречным мастерством.

«Листопад»

Обаяние зеваки-ударника («Жил певчий дрозд»), то ли прошляпившего свой дар сочинителя музыки, то ли продувшего, обессмыслив, дар жизни и погибшего на дороге, горечь «Пасторали», меланхоличного «музыкального момента», о не слишком приятных простолюдинах и далеких от идеализма музыкантах сменились в первых французских фильмах наблюдением за «деградацией капиталистического общества». Это жесткое мизантропическое наблюдение, смикшированное гармоничным пластическим даром Иоселиани, в свой черед сменилось интересом к иному состоянию человека. И персонажа, утратившего иллюзии, предавшегося забавам, способным компенсировать неполноту жизни или (хоть на время) предать забвению заскорузлую скуку.

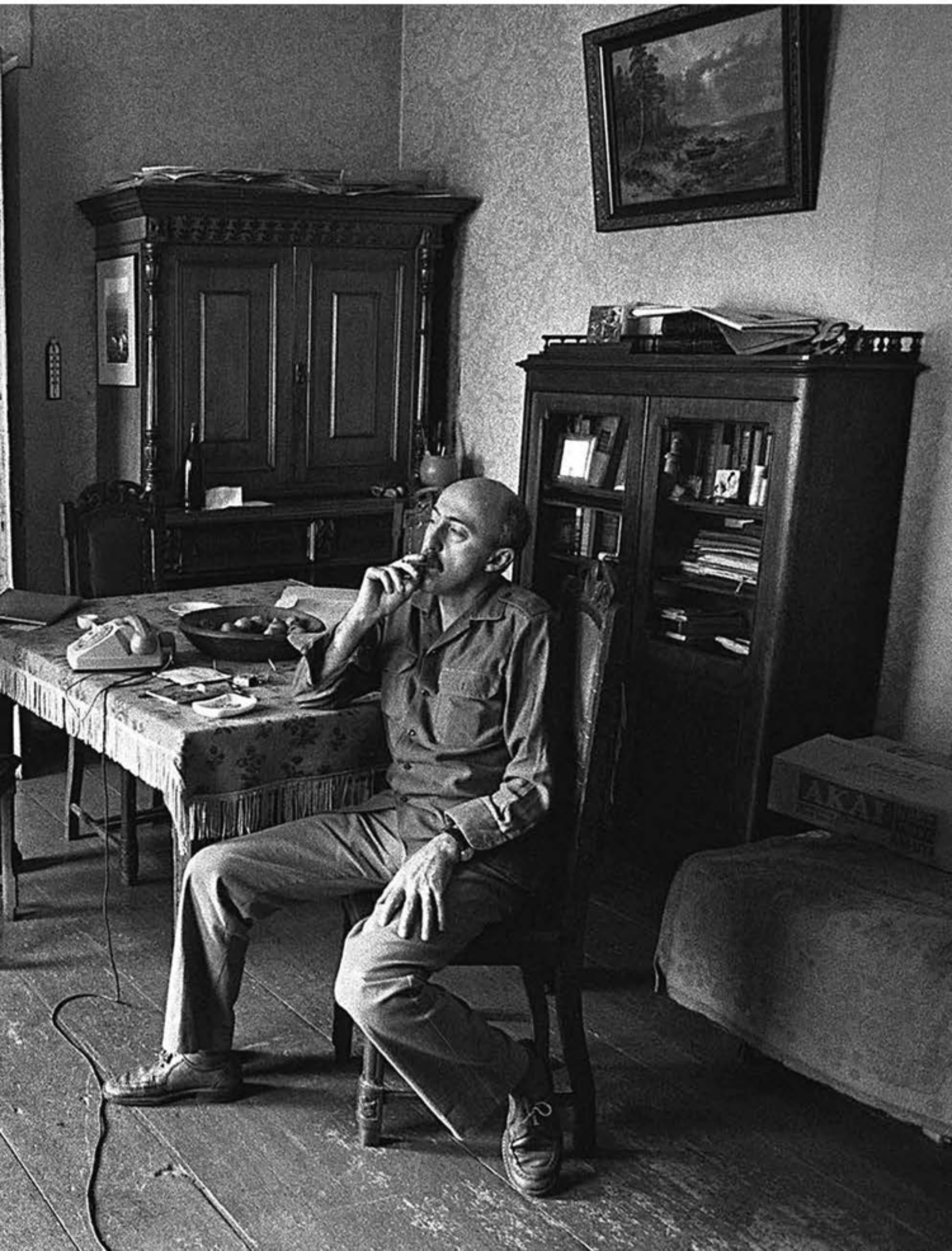
Спившегося аристократа, которого Иоселиани сыграл в «Истине в вине», угнетала буржуазная ритуальность, превращающая человека, рожденного для свободного плавания, в часовой механизм. В фильме «Утро понедельника» Иоселиани взял себе роль маркиза-понтярщика, оглушившего провинциального французского рабочего дешевым спектаклем – игрой на рояле под фанеру, пародией на светский прием, за которым следовал вульгарный мещанский скандал, устроенный домочадцами, когда захлопнулась за гостем дверь.

В ранней «Пасторали» Иоселиани показал несентиментальных крестьян и музыкантов, утративших, возможно, связь со своим чудодейственным искусством. В фильме «И стал свет» – помимо горячо его волновавшей идеи о «безжалостном натиске цивилизации» – утонченных женщин, мужчин африканского племени, отмеченных даром самоуважения и прирожденным достоинством.

Персонажи Иоселиани, сыгранные актерами, аматёрами, друзьями режиссера, им самим, – люди со сдвигом и без всякого сдвига – живут в (кино)реальности, которая очень чувствительна к эксцентрическим проявлениям и к будничной – самоигральной – фантастике, вспыхивающей с невозмутимым постоянством и расчисленной спонтанностью.

Иоселиани не имеет иллюзий по поводу человека, будь он маленький или большой, богатый или бедный, музыкант или крестьянин, рабочий или министр, фаворит луны или африканского света. Но безутешная проницательность режиссера сочетается с доверием, подчас ироническим, к приватному

Pastorale
OTAR IOSSELIANI



миру отдельного человека, интерес к которому определяется только одним существенным свойством – достоинством в любых обстоятельствах. А брезгливость порождается хамством, потребительством, отсутствием благородства или артистизма.

Изящные и бескомпромиссные фильмы Отара Иоселиани, внимательного к приметам и предметам повседневности, пробуждают воображение, укорененное в бескорыстном и неунизительном времяпрепровождении.

Автор кино без границ, наследник Виго и Тати, Иоселиани прошел путь от «архивной» документации исчезающей грузинской натуры, фактуры, среды до изощренного французского эстетизма. От поэтического документализма в совсем ранних лентах до стилизации, а порой мистификации в самых зрелых.

Верный патриархальным традициям, Иоселиани не отказывает в шарме нарушителям спокойствия – эксцентрикам и фарсёрам. Выбирая дистанцию как метод рассказа, сочетает ее с полифонией – режиссерской партитурой «разворачивающегося во времени действия». В совершенстве владея внутрикадровым монтажом, он создает «безмонтажное» кино, в котором растворяются склейки и возникает впечатление легчайшего дыхания, хрупкой архитектоники, рассчитанной между тем математически точно и будто выверенной метрономом.

Врожденная киногения одушевляет его жалких, простодушно жовиальных героев и утонченных, пусть даже отпетых.

Большие режиссеры всегда снимают как бы один фильм. Это так и не так. В ранних лентах жизнь, ограненная линейным сюжетом («Листопад») или как будто бессюжетная («Пастораль»), протекала перед камерой Иоселиани, создавая иллюзию совпадения времени жизни (героев) и времени в фильме. Во французских картинах «время жизни» новых героев участило свой пульс во взрывчатых сюжетных коллизиях, а камера стала фиксировать нерв таких сдвигов без особенного, впрочем, форсажа.

Кино Иоселиани – это прогулки «в лучшем из миров» со случайными и близкими знакомцами, беспечными фланёрами, хранителями едва теплящихся очагов, ночными бабочками, воришками – теми, кто предпочитает не видимость, не имитацию, а искусство жизни.

Но притчи моралиста Иоселиани не исчерпываются очевидным гедонизмом его персонажей. Просто он (и они) понцимает, что главное – себе не изменять, не зарываться, не обольщаться, не охаметь. Но и – что выхода, в общем, нет. Курить запрещено везде. Мечты угрожают банальностью, а разбойники – своим фаворитам. Выскочить из этого круга можно, только если выпиваешь с друзьями или снимаешь кино. Великая иллюзия. ◆

Андрей Архангельский

СОБЧАК ВСЕРЬЕЗ

Семьдесят лет назад в Москве, в разгар войны, группа учащихся 175-й (правительственной) школы во главе с сыном наркома авиапромышленности СССР Владимиром Шахуриным создала подпольную организацию «Четвертая империя»: дети высшей советской элиты восхищались эстетикой «третьего рейха», читали «Майн Кампф», именовали друг друга группенфюрерами и рейхсфюрерами. После гибели в июне 1943 года одного из членов группы (история описана в романе «Каменный мост» Александра Терехова) были арестованы восемь подростков. Среди них двое сыновей Микояна, племянник Сталина, сын академика Бакулева. Провинившихся детей вождей выслали из Москвы, «дело волчат» замяли.

Формально никаких преступлений дети не совершили; по нынешним временам – ужас, но не ужас-ужас; вспомним какие-нибудь всплывающие в Интернете время от времени фото позирующих в нацистской форме детей вице-губернаторов. Поражает тут главным образом цинизм элиты – какой-то завораживающий… и тогда, и сейчас. Его можно объяснить защитной реакцией организма. Дети элиты в России всегда в курсе, что их высокое положение, как и положение их родителей, от них самих никак не зависит. Этот цинизм происходит от ощущения зыбкости, случайности своего социального положения.

Чтобы понять феномен Ксении Собчак, нужно держать в голове этот базовый цинизм элиты, как и забытое понятие «социальное происхождение». По рождению Собчак все-таки из другой среды – «из научной интеллигенции»; рано, еще в детстве попав во властную элиту, полностью идентифицироваться с ней Собчак не смогла. Предположительно – именно с этим базовым цинизмом – иначе не было бы ничего из того, что происходило с ней в 2012–2013 годы. Но и порвать с этой средой Собчак тоже не может – в силу обстоятельств, как у нас говорят, непреодолимой силы.

Феномен Собчак в том, что ни для одной среды в России она никогда не будет своей.

Эта ее раздвоенность, порождающая психологические проблемы, имеет и преимущества. В частности, обусловливает посредничество как базовую модель ее поведения. То, в чем Собчак подозревали год назад – она, мол, чуть ли не заслана в либеральное движение, чтобы «убить протест», – это ее поведение есть на самом деле вещь сугубо психологическая.

Ксения Собчак и Михаил Ходорковский, программа «Собчак живьем» (телеканал «Дождь»)

Просто быть перебежчиком, посредником, переговорщиком – самая комфортная для нее роль. То, что Собчак все время «перебегает», – это не расчет, а следование инстинкту.

Все усилия Ксении Анатольевны последних двух лет можно сформулировать как желание «быть признанной равными себе» (Фукуяма). То есть в нашем случае признанной интеллектуальной (в меньшей степени либеральной) средой. Никаких материальных выгод ей это, заметим, не дает (аудитория телеканала «Дождь» несопоставима, скажем, с аудиторией «Дома-2»). Если бы Собчак нужно было формальное признание, она могла бы спокойно возглавить какой-нибудь частный фонд или провластную культурную институцию. Но ей нужно именно символическое признание.

Говоря совсем просто, Собчак предпочитает считаться приличным человеком. «Хорошим человеком». Что это такое сегодня – вопрос сам по себе запутанный. Нынешняя государственная идеология, в отличие от предыдущих, не предложила положительной этики наподобие «советского человека». Есть только зыбкий симбиоз православия и патриотизма, но он совсем безжизненный. Идеология больше не настаивает на собственной моральной правоте – в этом ее уникальность. Она опирается фактически на принцип «от обратного», на «отрицательную этику»: не «мы лучше других», а «другие ничем не лучше нас».

Человек – в экзистенциальном смысле – не может с этой антиэтикой смириться. Ему помимо физиологических надобностей еще и крайне важно «быть хорошим». Поскольку универсальной этики в России нет, она теперь существует в границах микрогрупп, микросообществ, в каждом – своя. «Стать хорошим» в России можно только с точки зрения какой-то микрогруппы.

Собчак для идентификации выбрала либеральную среду, и это понятно, в общем: там ориентируются на универсальные понятия – «европейские ценности». Журналистика нелицеприятная, жесткая и объективная, на которую она равняется, – также наследование европейской традиции. Русская журналистика преимущественно понимает интервью как жанр комплиментарный, как дружескую беседу. Традиция разговора с людьми неоднозначными, гонимыми и преследуемыми или, напротив, презираемыми

в «приличном обществе», практически отсутствует. В новейшие времена первым интервьюером европейского типа стал Олег Кашин: он и установил новые стандарты.

Поначалу журналистика была выбрана Ксенией Собчак в качестве разновидности благотворительной деятельности – так она видела возможность «приносить пользу обществу». В жанре интервью у нее есть преимущество: с большинством своих героев – медийными фигурами – она знакома «по прошлой жизни», причем всегда как равная с равными. Но сегодня эти беседы для Собчак уже пройденный этап. В прошлом году она занялась по сути общественно-политической журналистикой, и тут показательны две беседы 2013 года – с Ходорковским и Pussy Riot.

Интервью эти неравнозначны: видно, что с Ходорковским, несмотря даже на десять лет, проведенные им в тюрьме, она говорит как со своим, понимая его логику и мотивацию, разделяя его взгляды. С Pussy Riot все совсем иначе. Эта среда Ксении Собчак совершенно неблизкая, она ее не понимает и не чувствует. Но это, как ни странно, даже хорошо.

Формально ее упрекнуть не в чем: она действительно задает неприятные вопросы и своим, и чужим. Делает ровно то, что и должен делать журналист, – быть «волком в гостях у Красной Шапочки», по выражению Александра Тимофеевского, который упрекает ее за жесткость в отношении Pussy Riot: «Девочки вчера вышли, отсидев двушечку, и их не надо подъ..ть, как Ренату Литвинову». Однако, заметим, либерально-комплиментарный вариант беседы ничем не лучше провластно-комплиментарного. Мы же вроде хотим вырваться из замкнутого круга?.. Как и всякое явление современного искусства, акция Pussy Riot не может иметь однозначных оценок, и «личная неприязнь» Собчак к собеседницам как раз помогает увидеть ситуацию во всей ее сложности. То, что разговор с Толоконниковой и Алехиной не получается, – это как раз и есть признак подлинности происходящего. Именно в недоговорках, умолчаниях, увиливаниях – самое важное; в этих зазорах мы успеваем рассмотреть позицию и самой Собчак, и ее собеседниц.

Другое дело, что Собчак не понимает сути акционизма – принципа анонимности, – отсюда и ее странные вопросы вроде «бренда Pussy Riot». Она действительно не понимает, как можно отказаться от капитализации успеха, но в данном случае ее непонимание так же симптоматично: оно отражает общую материалистическую, рационалистическую установку нашего общества.

Как правило, Собчак использует один прием: начинает с комплиментов, затем незаметно переходит к закручиванию гаек: цветистое, несколько преувеличенное восхваление собеседника усыпляет его самоконтроль (медиазвезды привыкли к комплиментам). Далее все просто: Собчак цепляется к любой фразе, оговорке собеседника и начинает с ним как бы невинную игру в слова, по капле разрушая тот образ, который герой до того с таким трудом выстраивал. То, чего добивается Собчак, – это деконструкция, акцент на разнице между декларациями человека и его поведением.

Вот классический пример – разговор с Иваном Охлобыстиным (2012 год) в связи с только что принятым «законом Димы Яковлева»:

«– Иван, для Христа есть разница – здесь дети будут или там, за границей?

– Для Христа нет разницы.

– Значит, ты не с Христом, а с Советом Федерации?

– А вот тут сложный вопрос…

– Подожди. Для тебя сложный вопрос, с Христом ты или с Советом Федерации?»

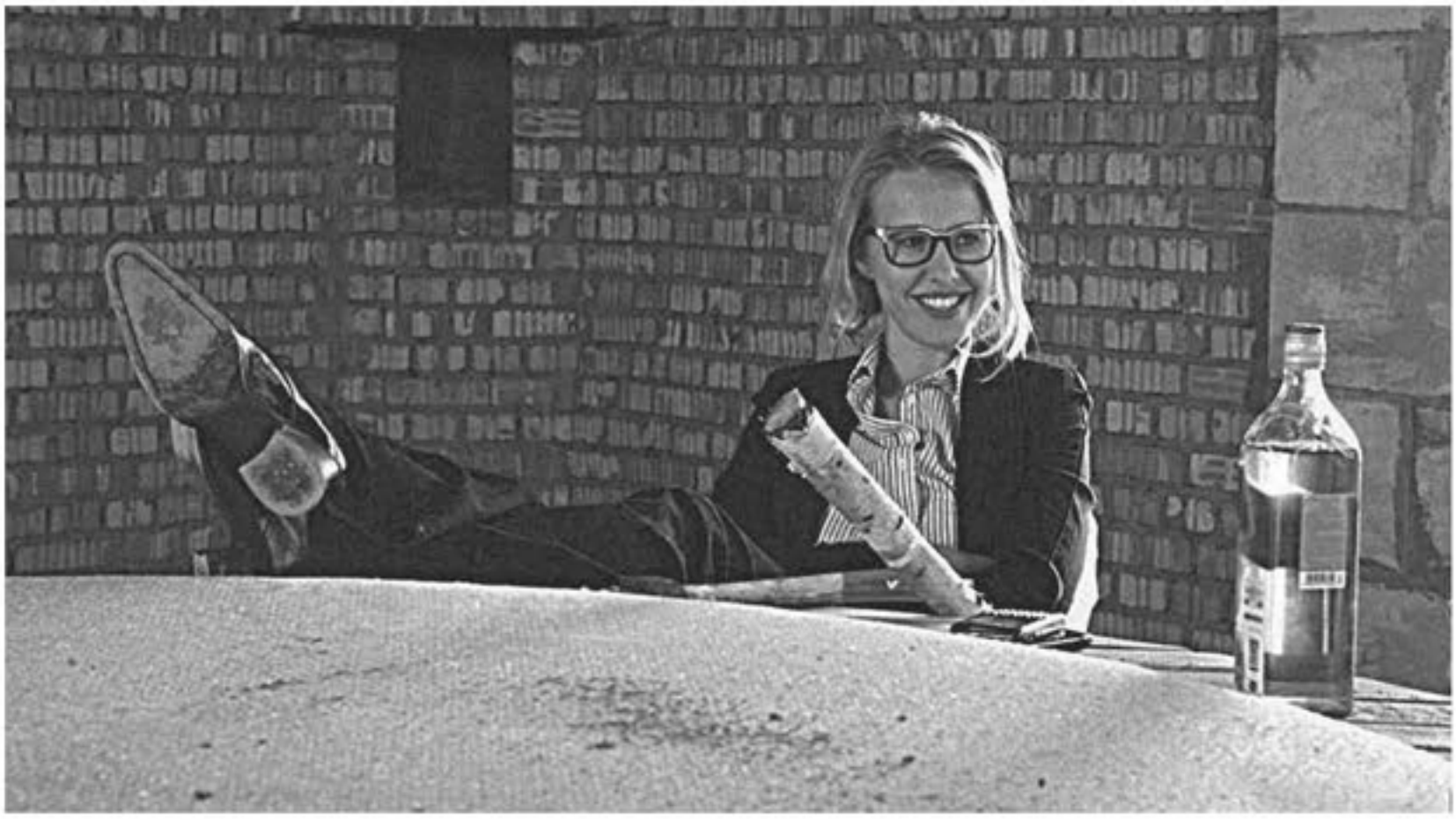
Ловить на слове Собчак умеет. Менее уверенно себя чувствует, когда переходит к обобщениям. Тут она «горит» стилистически: сразу появляются какие-то нелепые обороты «я не разделяю позицию того, что…» Эти ошибки, однако, берутся не от неграмотности, а от неуверенности. Собчак на самом деле до сих пор не чувствует общественно-политические темы своими, не может их, условно говоря, «присвоить» – несмотря даже на то, что у нее диплом политолога. Официально программа называется «Собчак живьем», но на заставке пишут просто «Собчак», и это, безусловно, правильное позиционирование телеканала «Дождь»: он предлагает нам в данном случае смотреть не беседу на актуальную тему или с актуальным собеседником, а всегда некое «Собчак плюс». Акцент на первом слове – мы вам в первую очередь покажем саму Собчак («длина шпильки – 18 сантиметров, натуральная блондинка» и так далее) – плюс еще кого-то интересного. Мы никогда ни на минуту не забываем, что это именно Собчак тут сидит. Что она сама по себе не менее важная новость, чем тот, с кем она беседует. И в этом формате Собчак, в общем-то, органична. Была – до недавнего времени.

Когда дошло дело – на втором году программы – до бесед с людьми в связи с актуальными событиями, с людьми, от которых ждут важных слов или сигналов (например, интервью с Навальным в 2013 году), прежний имидж Собчак стал ей мешать. Потому что всегда, что бы серьезного ни происходило в кадре, мы понимаем, что это шоу, и смотрим его как шоу. А Собчак – вспомним о ее символических задачах – хочет, чтобы к ней относились всерьез. Отсюда и ее попытки стать «менее заметной» (вызвавшие немало иронии «платье отличницы», отложные воротнички и серые свитера). Но вдумайтесь: как Собчак может стать «менее заметной»? Это звучит как абсурд. И это еще одна психологическая ловушка, в которую Собчак попалась. Надо сказать, что Ксения из тех, кто попадается не в чужие, а в собственные ловушки: как соединить собственный имидж и серьезность?

Из ее оригинальных приемов можно отметить один: апелляция к базовым ценностям. Ее собеседники в большинстве своем привыкли оперировать конкретным – цифрами и фактами; они отвыкли или не умеют помещать себя в пространство идеального. Даже в случае с Охлобыстиным, который сочетает религиозную деятельность с пиаром, на чем его Собчак и ловит. Этот прием в одних случаях работает очень удачно: большинство гламурных гостей не ожидают от нее такой «подлянки» и «вскрываются», оказываясь посрамленными на фоне «общечеловеческого» или «общегуманитарного». Та же книжность, однако, в применении к людям с реальным трагическим опытом выглядит натужно: вся эта любовь к цитированию («я вот тут специально выписала для вас цитату…»), абсолютизация «мудрости веков»… Дарить Pussy Riot в подарок книгу другого известного политзаключенного – это как-то too much.

Но самое важное сейчас даже не то, что она делает. Важнее предложенная ею – невольно – модель поведения, другая карьерная траектория. Она совершенно противоречит привычным российским нормам. Во-первых, такого практически не бывало, чтобы человек из развлекательного сегмента ТВ по своей воле перешел в общественно-политический.

Это привело к интересным последствиям. В силу специфичности своего имиджа Собчак как бы легализует, огламуривает, придает лоск либеральной,



«Энтропия», режиссер Мария Саакян

правозащитной, интеллигентской среде. Символически уравнивает ее в правах с властной элитой. Дело в том, что все, что «не власть», или все, что не «около власти», в России до сих пор традиционно считалось маргинальным, второсортным. Собчак фактически приучает массового зрителя к тому, что оппозиционер – не персона нон грата, а равноправный, правомочный персонаж. И именно это, я думаю, заставляет федеральные телеканалы нервничать: то, что благодаря ей формируется параллельная реальность, появляется альтернативная мода на людей, которых ни один федеральный телеканал пригласить к себе в эфир уже не может.

Во-вторых, Собчак предлагает другую модель успеха в России. Думаю, что 99 процентов первокурсниц журфака мечтают не о славе Евгении Альбац или Марианны Максимовской, а о славе Собчак. Еще пару лет назад других моделей успеха в тележурналистике, кроме как заниматься попсой или официозом, не было. Единственный путь наверх – быть послушной девочкой. Собчак предлагает другой рецепт успеха: быть непослушной. И тут опять-таки речь не о ней самой, а о новом стандарте. Об эстетической легализации «неправильного поведения». В России, в отличие от Запада, такое поведение никогда не одобрялось массовым сознанием. Оно не укоренено в культуре и вообще считалось разновидностью сумасшествия – «плевать против ветра». Благодаря Ксении Собчак у таких девочек-первокурсниц теперь появляется выбор – и этический, и профессиональный. Пусть и условный, пусть и со всеми оговорками.

Но все-таки выбор. +

Екатерина Рапай

О ПАРАДЖАНОВЕ

Летом 1999 года, в дни большого ежегодного фестиваля традиционных искусств и ремесел в Великобритании, я познакомилась с лондонской журналисткой и писательницей, которая собиралась писать книгу о С.И.Параджанове. Узнав, что я росла в Киеве и была знакома с Сергеем Иосифовичем, она пригласила меня в гости, чтобы послушать рассказы о нем. Очень быстро я поняла, что даже по-русски не слишком легко вместить в двухчасовую беседу за чаем то, что было едва ли не главным содержанием моего детства и юности. Что до сих пор вспоминается как незаслуженный подарок. Что же касается «интервью» по-английски…

Эти несколько сумбурные и эмоциональные эпизоды детских воспоминаний – попытка записать самое запомнившееся.

Хронология событий путается в моей памяти, но главное, надеюсь, сохранила моя душа.

В 1960-х годах я часто слышала это красивое, странное имя – Сергей Параджанов. От отца, мамы, от многих друзей семьи. Его называли по-разному: Параджанов, Сергей Иосифович, Серго, Сержик. Для меня, в силу возраста, он был «дядя Сережа». Это были годы съемок фильма «Тени забытых предков».

Художником картины был Георгий Якутович, ближайший друг моих родителей, в доме которого прошло мое детство. Он – известный уже тогда, блестящий книжный график, человек, который знал и любил Карпаты, – делал иллюстрации к повести Коцюбинского, положенной в основу сценария «Теней…».

Дядя Юра, большой, громкий и красивый человек, много рассказывал о работе с Сергеем Иосифовичем. Он ввел его в круг своих близких друзей – художников, поэтов, композиторов. Это была стихия: молодые, необычайно талантливые, свободные и красивые люди – поколение, в которое навсегда вошел Параджанов. Ворвался со своим неповторимым, фантастическим миром. Теперь уже трудно различить степень влияния этих миров друг на друга. Без этих людей, единомышленников, близких друзей – Якутовича, Гавриленко, Рапая,

←
Сергей Параджанов

Губарева, Дзюбы, Миколайчука, многих и многих других, кто составлял тогда подлинную славу Киеву, Украине – не вырос бы тот Параджанов, которого знает мир. Но без Параджанова невообразима киевская культура, общественная жизнь, сам дух города тех десятилетий. А возможно, и всей страны.

В те времена мой отец с горящими глазами рассказывал о фильмах Феллини, Антониони, Бергмана, Пазолини, Куросавы – закрытых для советского проката, – которые Параджанов добывал из Госфильмофонда, пользуясь подготовительными периодами к съемкам новых сценариев. К фильмам, которые так и не были сняты. Он устраивал общественные просмотры, на которые созывал «полгорода». Показывал нам полочные картины Тарковского, дипломы талантливых выпускников режиссерского факультета. О его домашних празднествах ходили легенды. Его личность притягивала и будоражила всех.

Ярко запомнилось первое знакомство с ним. Какой-то праздник в доме Якутовичей – старом, будто замершем на краю высокого обрыва. В доме, некогда принадлежавшем целиком семье тети Аси, жены Якутовича, где в советское время им осталась в пользование маленькая квартира из четырех комнат на первом этаже. Эта квартира, и сам дом, и крутая, кривая улица на высоких киевских склонах – абсолютно булгаковский мир – живая еще тогда декорация событий «Дней Турбиных», «Белой гвардии» – Города.

Все ждали Параджанова, страшно не терпелось его увидеть. Я воображала что-то огромное и неслыханное.

Вдруг открылась дверь гостиной, люди расступились и замерли. В комнату вплыли ноги в ботинках, дальше – накрытое старым пальто небольшое тело и в конце бородатая, совершенно неживая голова в кепке. Вся эта конструкция, на одной паре ног, траурным шагом дошла до середины комнаты и рассыпалась к веселью всей компании и самого автора, объявившего «похороны Параджанова». Башмаки упали с двух тростей, пальто соскользнуло с вытянутых рук, «неживая» голова захохотала – и явился небольшого роста, коренастый человек, который сразу заполнил собой всю гостиную, и все внимание уже было сосредоточено только на нем.

Самым прекрасным в этом человеке была улыбка, смех – по-детски веселый, прятавший острые и живые глаза в складки щек, сразу переходивших в по-восточному растущую от ресниц бороду с серебряной сединой. Расходящиеся лучами от глаз морщины, дивно красивый рот, певческая гибкость голоса.

Нас, детей, он как-то остроумно и ласково отмечал. Сережу и Диму Якутовичей знал уже давно. Я же по-настоящему познакомилась с Сергеем Иосифовичем далеко не сразу.

Мы с папой встречали его на улицах, в театре, гуляя или спеша куда-нибудь по делам. Он постоянно куда-то торопился. Нервничал, что-то искал для близких или друзей. Меня шокировали бранные словечки, проскальзывавшие в необыкновенной какой-то речи с красивым нервным акцентом. В обычном потоке этих столкновений, событий он, казалось, не замечал своих собеседников, как не отмечает конкретного зрителя актер на сцене. Он лицедействовал перед белым светом. Лишь потом, взрослея, я почувствовала его человеческую близость, дружеское тепло, открытость, даже – беззащитность.

Был один из его просмотров, в небольшом кинозале старого Союза художников, где он показывал пробы к фильму «Киевские фрески» и читал отрывки из сценария «Интермеццо». Он много говорил. Я и прежде бывала на вечерах,

где он показывал фильмы – царил, гарцевал, эпатировал большие аудитории. А здесь была небольшая компания членов Союза, собравшихся сонным зимним днем. Просто людей, у которых было свободное время.

Он был сильно взволнован. Так, видимо, загнан очередными тяготами и обидами. Так переполнен желанием ответа, понимания. Он говорил, что его планомерно убивают власти. Что задушены один за другим прекрасные сценарии. Что мог бы снимать свое КИНО – великую и высокую любовь и красоту… А вынужден, чтобы не просить подаяния, кормиться у друзей, заниматься спекуляциями… Что окружен стукачами, что жизнь теряет всякий смысл… Голос его поднимался до звенящего фальцета, казалось – он на грани опасного срыва… Детская боль… Человек с содранной кожей.

И – молчаливый растерянный кинозал…

Беспомощность и смущение взрослых людей и мой стыд за всех нас – это до сих пор в памяти.

Мы с папой ходили к нему в гости. Бывали на праздниках, днях рождения. Потом я стала звонить ему сама, и всегда дом его был открыт для меня. Он как будто увидел меня отдельно от родителей. И увидел как тепло и внимательно.

Вместо приветствия была смешная песенка: «Кэт-рин-ля-фэвр-на-всегда! Ля-фэв-р-Кэт-рин-всег-да-на!» Он вообще играл в людей, окружавших его, как играют в куклы. Все мы были персонажами на его сцене. Всё становилось предметом нескончаемого творческого акта – вчерашний поход на базар, завтрашний прием, чья-то шляпка или старинная безделушка. Дом был красив. Все предметы были скомпонованы, как его коллажи. Каждая вещь была отобрана, как необходимый и точнейший предмет реквизита.

Две тесные комнаты в квартире на седьмом этаже в доме на одной из широчайших улиц Киева. Угловой балкон, видимый издалека. Ужасно было проезжать мимо, когда Параджанов уже сидел в лагере! Там всегда было чисто, свежо, никогда не пахло вчерашними пирами и возлияниями. И даже в самые отчаянные времена он варил вкусное лобио, красиво нарезал хлеб (учил меня: «Режь тонко, иначе замуж не возьмут»). Всегда был молодой сыр от «сырной Муси», директора магазина. Друзья приходили с какой-то едой.

Новому гостю традиционно представлялась «походная кровать Наполеона», складная металлическая кроватка в стиле ампир, – других спальных мест не было. Сидели за дубовым столом на тяжелых церковных лавках с высокими прямыми спинками. Кругом были гуцульские иконы, деревянные ангелы Растрелли, старинные шлемы с павлиньими перьями, бесконечные штучки и красоты и множество параджановских работ – коллажей, живописи, графики. В экспедициях он рисовал пучками травы и цветов, сорванными по дороге. Были керамические рельефы на евангельские сюжеты. Были старинные куклы, которым он сам шил платья. Никто не понимал, когда он успевал работать. Однако я видела, как он мог, почти не глядя, создавать какой-то коллаж, выпивая и беседуя с гостем. Тут же придумывал какой-то эпизод для сценария и разыгрывал его, используя тебя как массовку.

Несколько раз я заставала его одного. В эти счастливые часы он бывал тише, чем обычно, добрее и глубже.

Я приходила показать мои новые работы. Он относился к ним с трепетом и заботой. То, как он их смотрел, было удивительно, вызывало радость и смущение. Он расставлял их всюду, смотрел, перебегая от одной к другой, прикрывая ладонью рот, говорил восхищенные слова, давал какие-то поразительные

советы. Он был так серьезен и увлечен, что я страшно терялась и была счастлива, как больше никогда в жизни.

Так однажды я пришла к нему ранним вечером. Малиновое солнце уходило за края крыш. Он сидел на балконе в куртке, накинутой на голый волосатый торс, бил молотком старинные блюдца в розочку, колол осколки щипчиками, как сахар, складывал из них нечто прекрасное. Был тих, немногословен, сосредоточен. Такая была домашняя, отеческая беседа. Вечерело, и никак не могло стемнеть.

В другой раз я застала его в состоянии «фуриозо». Он метался по дому, швыряя предметы, выкрикивая какие-то бредовые фразы: «…Всё! Я больше не снимаю кино! Я бездарен! Хватит! Никогда!» Глаза его метали молнии или брызги слёз – я была в ужасе и спросила: «Дядя Сережа, что с вами, почему?» Он стал кричать: «Я посмотрел «Конформиста»! Ты видела «Конформиста»? Это гениально! Я не могу после этого снимать! Я говно! Я ничто!» Перечить было невозможно. Он набросил пальто и куда-то умчался.

Фильм нелегко было найти в прокате. Он был сильно порезан, но в общем при всех своих достоинствах никак не отменял Параджанова. Просто это было другое кино. Что он там увидел убийственного для себя – остается для меня загадкой.

Или он мог рассказать чью-то картину с таким восхищением, в таких подробностях, сыграть сцены так, что казалось – я не переживу, если не увижу этот шедевр. Смотрела, недоумевала: откуда он выкопал то великое, что рассказал.

Муж мой, Михаил Ордовский, познакомился с Параджановым еще учась во ВГИКе, на режиссерском факультете. Его курс вел Лев Кулешов, вошедший в историю кино новым, неведомым прежде, динамичным способом монтажа. Миша и Параджанов встретились на выставке Матисса. Они провели вместе день, а потом Параджанов, узнав, что Кулешов с женой, Александрой Хохловой, на даче в Болшеве, предложил ехать к нему. Он привез в подарок Кулешову монгольскую бронзовую скульптуру, изображавшую быка, покрывающего

какую-то нимфу, чья маленькая фигурка обнимала снизу его бока огромными, несоразмерными ладонями. «Вот что вы сделали с советской кинематографией!» – таково было его приветствие хозяину дачи. Кулешов, старый и худой, облаченный в красные вязаные кальсоны, крикнул жене: «Шура, что он такое говорит? Я не знаю, что значит советская кинематография!»

Параджанов любил рассказывать в лицах эпизоды с именитыми деятелями кино. Он дружил с Лилией Юрьевной Брик, тоже персонажем множества его этюдов. Его гостями были Григорович, Майя Плисецкая, Бондарчук, Герасимов, Мессерер и Ахмадулина, Вознесенский, многие другие крупные официальные персоны. В известной степени это было данью хорошему тону – побывать в доме Параджанова. Ну и у него была такая слабость – к «шишкам», как их тогда называли. Он всегда стремился найти и восхититься в них какой-то человеческой стороной. Однако же он умел их и «расковырять», как бы ни были крепки их бронзовые панцири. Перед ним очень сложно было устоять. Эта детская нагота его души, которую я увидела тогда на вечере в Союзе, эта безоружность перед ужасным и прекрасным в жизни, вечная готовность проникнуть в суть и восхититься сочетались со способностью одним взглядом, словом, проколоть любую шкуру, уничтожить, назвать самым едким и точным именем, прилипавшим раз и навсегда. Его, конечно, боялись, завидовали и ненавидели. Но расположения его искали.

Приемы он задумывал заранее и бурно обсуждал их потом. Готовил чудные грузинские блюда, создавал натюрморты, подносил гостям чаши воды с лепестками роз – омыть руки, одаривал подарками, часто только что полученными от других.

В доме постоянно толокся штат заведомых стукачей, негодяев и темных личностей. Неясно и не важно, кто и в каких отношениях с ним пребывал, – все они были статистами в его кадре.

Я почти не присутствовала при «раутах для высоких лиц», зато часто видела его в окружении тех немногих близких друзей, рядом с которыми он был задушевен, мягок и светел. Среди таких был и мой отец, которого он звал Бенвенуто Челлини, так как отец мой, скульптор, был еще и ювелиром в те времена. Сержик, как звал его папа, любил его вещи, часто приходил в мастерскую. Он заставил папу ставить именное клеймо. При всей его любви и наследственном понимании драгоценностей он никогда не расставался только с одной – перстнем с розовой воды бриллиантом, чуть надтреснутым внутри, около карата величиной. Он говорил, что это подарок католикоса Вазгена, и носил его на пальце или на галстуке.

Было так однажды: папа пришел утром в мастерскую на старинной Стрелецкой улице и нашел дверь в полуподвал взломанной. Внизу, рядом со ступеньками, валялся лом. Мой отец много лет собирал коллекцию старых восточных украшений. Он покупал их на базарах Бухары, Ашхабада, Еревана – всюду, где путешествовал в те годы. Он многому научился, любуясь этим старым серебром. Вещи, которые он делал тогда, были исполнены фантазий и мотивов тех древних предметов, которые он так любил и изучал. Все это хранилось в маленьких застекленных шкафиках и старинных полочках, которые легко было тогда найти на киевских свалках мусора. Все они были пусты… Ни камней, ни серебра не тронули, аккуратно вынули все украшения. Милиционеры торопливо осмотрели мастерскую и удалились, не обратив внимания на лом. И дело повисло надолго.

Однажды утром позвонил Параджанов и закричал в трубку радостно: «Коля! Я их нашел! Срочно иди ко мне – пойдем к следователю». Он увидел в ресторане официантку, в ушах которой были папины серьги. «Я знаю, что они твои, на них клеймо!» Да, это были серьги из тех, что украли. Официантка рассказала в милиции, что какой-то гость расплатился ими за неимением денег. Нашли «гостя», тот показал на какого-то барыгу с толкучего рынка. Барыга был известен, и его тоже нашли. Но на этом цепочка обрубилась. Следователь уже ничего внятного больше не говорил. Параджанов вложил всю свою энергию в этот детектив, но, поняв, что уперся в тупик, растерялся, как дитя. Потом со злобой сказал, что, видно, менты в доле. А папа больше никогда не делал украшений «для души».

Параджанов страшно любил наряжать. Придумывал туалеты для дам, дарил прекрасные вещи, вообще дарил все, на что падал взгляд гостя. Однажды родители сказали ему, что не могут найти для меня пальто в магазине. Он тут же взял нас с отцом и повез на толкучку. Там была его держава…

Как он торговался! Если вещь нравилась, он спрашивал небрежно: «Сколько за это говно?» И услышанную сумму срезал в десять раз. Убитый торговец отдавал вещь максимум за полцены.

Как только мы приехали, он удалился куда-то в толпы торгующих и выволок нам громадный старый салоп, сшитый еще до войны из прочного, с высоким ворсом черного бархата. Я испугалась – это было мерзко на вид. Он взволнованно кричал, что это гениальное пальто. Мы сейчас же поехали с ним в чистку, потом в магазин тканей, где он хотел непременно белый атлас на подкладку. Белого не было. Он купил какой-то переливчато-перламутровый и поволок меня в мастерскую к знакомым. Там он дал подробные указания, как сшить пальто в стиле Джеки Кеннеди, вынул из кармана три огромные перламутровые пуговицы и велел непременно выстрочить сердце на спине подкладки. Но дух его не был успокоен. Он добавил к пальто белый беретик и дал мне адрес двух сестер-старушек, у которых я должна была купить белые лайковые перчатки до плеч. Я поехала по адресу и увидела там такое… Впрочем, это отдельная новелла. Итог был печален – длинные, выше локтя, дамские перчатки безнадежно усохли, их не натянуть было даже на ребенка. Но и мужские были так изящно узки, что на мою еще юную руку не хватало примерно четверти объема. Я была обижена на судьбу. В утешение одна из старушек вынула мне из старинной коробки вещь, невероятную по красоте. Это была сорти-де-баль – маленькая пелеринка на декольтированное платье, из парижского дамассе чайного оттенка, отороченная лебяжьим пухом. Она сказала, что ее папа купил это для ее первого бала. Когда я пришла к Сержику с этой покупкой, он был мною доволен и горд. А белые перчатки дала мне мама.

Время шло, он был по-прежнему без работы. Без конца писал и рассказывал сценарии, но планы рушились один за другим. Помню его возмущение, когда он задумал картину об Аре Прекрасном и царице Семирамиде и требовал у «Арменфильма» для съемок то ли двадцать, то ли двести белоснежных слонов, а студия ему отказала! Он кричал, что его убивают, душат какие-то бездарные пигмеи, что он должен уехать из этой страны.

Многих удивляет, чем он был так опасен для властей. Всякая яркая личность была им неприятна. У этой же личности было много опасных сторон. Он не был антисоветчиком. Просто относился к власти издевательски. Дико эпатировал и будоражил общественное сознание и в Киеве, и в Москве. Собирая

«Тени забытых предков»

свои вечера, он выносил на сцену всю бурю своих нерастраченных творческих сил, все счеты к власти за себя и за многих других и говорил со сцены такое, от чего дурно становилось и друзьям – что уж говорить о врагах. Его пронзительная боль, высочайший накал страстей и предельная метафоричность его слов – все это было ядом для идеологии.

Но раздражало не только это. За короткое время он сосредоточил вокруг себя всю творческую энергию города. Не было такого события, премьеры в театре или кино, выставки, цирковой программы, музыкального концерта, просто чьей-то новой работы, вокруг которых Параджанов не собирал бы «весь Киев» и не устраивал бы шумного праздника.

Были и другие события. Как-то он позвал нас с папой на премьеру «Онегина» в киевскую оперу. Мы вытерпели не дольше одной картины и в темноте выскользнули из зала. Когда мы второпях одевались в гардеробе, мимо проходила дама-режиссер и, злобно сверкнув глазами, спросила: «Что, Сережа, не понравилось?» «Да – говно!» – был его ответ.

Он энергично лепил образ целого сословия, создавал общественное мнение, определял развитие культуры и был мерилом подлинности и качества всякого явления искусства. Это было несовместимо с официальной культурой, формировавшейся тогда отделом идеологии при ЦК КПСС и контролируемой КГБ. Все это было нестерпимо властям, ненавистно до корчей. И рот ему было не заткнуть ничем. Разумеется, как всякий гений, он знал свой путь, складывал свой образ и предчувствовал судьбу. И ни за что не уклонялся от этой невидимой траектории.

У нас же было наивное самообольщение, что на него никто не поднимет руку, не посмеют отнять у нас этот праздник – не 37-й же год на дворе!

Фильм «Саят-Нова» обрушился триумфом, потрясением для всех, кто ждал его и смотрел. После этого, казалось, должны были стать беспрепятственными съемки любых сценариев, любые деньги для работы. Но его призы получали неизвестные официальные лица. Обсуждения сценариев на Студии Довженко продолжались как абсурдные экзекуции. А вместо его авторского «Саят-Нова» – перемонтированная С.Юткевичем картина, другое название, прокат в одном кинотеатре, безденежье, окончательный запрет на профессию.

И вдруг – чудо: Петр Шелест, первый секретарь ЦК КПУ, приглашает Параджанова на прием!

Я помню, как с влажными глазами он рассказывал эту новеллу.

«Он гений! Он встал с кресла и бросился мне навстречу. Вместо приветствия он приложил ладонь к одному моему глазу, к другому с вопросом: «Какой глаз не видит – этот или этот? Чем можно вам помочь? Лучших врачей!» Потом усадил меня за стол и мы долго говорили. Он сказал: «У меня к вам одна только просьба: сделайте фильм о земле. Нет-нет, вы сами решите, каким будет фильм, я хочу, чтобы вы сказали свое слово после «Земли» Довженко. Новый гимн Земле, посвящение Украине. Лучше вас это никто не сделает! И после этого снимайте все, что хотите!»

Изложив свою просьбу, Шелест пообещал предоставить госзаказ на картину, зеленую улицу для съемок и любые средства.

«Уходя, я сказал ему: «Вы не просидите долго в этом кресле!» Он побледнел и спросил – почему? «Вы добрый человек, – сказал я, – а такие люди не задерживаются на этом посту...»

К несчастью, он оказался прав. В Москве поднялась партийная кампания против Шелеста, как «лидера националистического движения» на Украине, и вскоре он был снят со всех постов. Вслед за этим попал в тюрьму Иван Дзюба, погиб в тюрьме поэт Васыль Стус, была страшно убита гэбэшниками художница Алла Горская, выгнаны из Союза художников ее близкие друзья. На Киев опустилась тень зловещего «филина» – Щербицкого, и началась ночь. Начался «Романс об испанской жандармерии» Лорки.

Параджанов опять был без работы. Любое украинское кино Москва просто клала на полку. Но и местные деятели засуетились. Надо сказать, что при Щербицком буйно расцвела страшная черта холуйства – быть бóльшим католиком, чем папа римский, мести чище любой метлы.

Мы по-прежнему нежно дружили с дядей Сережей. Дни рождения его были каким-то особым торжеством. Январь, стужа – а в его доме благоухают горы грузинских трав, пахнет моей любимой кухней, алеют гранаты и таинственно мерцают бутыли с «черными» грузинскими винами и чачей. Все это великолепие привозилось маленькими молчаливыми сванами. Как таинственные гномы из горы, они тихо готовили яства, накрывали столы, элегантно ухаживали за гостями.

В тесную квартиру набивалось столько людей, что стояли плотным «а-ля фуршет» не только в комнатах, прихожей, кухне, ванной, но и на лестничной площадке. Тем, кто не попадал в лифт, все время уезжавший вверх-вниз, а также и тем, кто по своим делам шел по лестнице, двумя этажами ниже на площадках являлось великолепие маленьких столиков, накрытых белыми скатертями с фрагментами общей трапезы. Обалделому обывателю настойчивый сван подносил рог с вином и тарелочку изысков с тихой речью: «Выпейте за нашего благородного друга Серго, у него праздник!» Параджанов, казалось, присутствовал одновременно везде, сиял гордостью, отсасывал трубочкой вино из бутылей в бокалы, носился с блюдами, на которых дымился то румяный поросенок, то пылающие копченые колбаски, то горки мчади, сыра и зелени. Принимал подарки, слова обожания, рассыпал комплименты, пел арии из опер, облачался в костюмы, сшитые им самим, в старинное тряпье. Он демонстрировал с изнанки шелковый драгоценный халат, где на кайме была вышита персидская вязь. Он переводил надпись: «Его касалось бедро Надир-шаха!» Роскошное бархатное одеяние ренессансной формы из кусков разных оттенков с золотом и каменьями сшито было им для Феллини. Выплывали роскошные шляпы для дам в букетах перьев, цветов, с птичками, газовыми шарфами и самыми неожиданными украшениями, которые он создавал для фильма «Интермеццо». Одевались и драпировались гости. Все это длилось ночь напролет и шумело на всю округу.

Помню еще Пасху. Тихий солнечный день. Мы с папой пришли, когда не было никого. Стол был украшен чем-то прекрасным. Посредине стояло блюдо, где в кущах зелени, среди писанок, я увидела какой-то маленький тортик, весь в розовых лепных розочках. Я только успела восхищенно открыть рот, как он выхватил эту штуку и протянул мне: «На, это тебе». Это была старинная фарфоровая пудреница в ажурной металлической оправе. Она всегда со мной, рядом с ярко-зеленым флаконом из матового стекла с золотой крышечкой – тоже его подарок.

Впрочем, любой визит к нему был всегда очередным подарком, таившимся в этой квартире, похожей на ренессансную шкатулку, пахнущую сандалом и пряностями.

Вдруг возник новый сценарий. Я пришла к нему днем и увидела стол, заваленный рукописными листами. Дядя Сережа деловито усадил меня рядом и стал рассказывать. Он хотел в новом фильме «Икар» соединить древний миф, где мальчик полетит на прекрасной крылатой конструкции из тонких, покрытых воском перьев, с неким фресковым миром сегодняшней авиации, с холодом и ледяным блеском лайнеров, изысканными манекенщицами Славы Зайцева в роли стюардесс, эстетикой XXI века, с какими-то сценами в больничных палатах, с хищными фантастическими медсестрами. «Часть костюмов будет делать Слава Зайцев, остальное – ты! Ты же гениальная художница, придумай

медсестер. В белоснежном и пластиковом – какие-то спиральные и серебристые головные уборы, хищная пластика...»

Я задохнулась от счастья и гордости... Параджанов приглашает меня работать с ним. Среди прочего была сцена, где должна была появиться Жизель – Надя Павлова, тогда впервые увиденная на сцене балетоманами Сержиком и моим папой. «Быстро придумай ей костюм! Принеси мне завтра же, я придумал сцену!»

Дома я провела бессонную ночь и безумный день. Перерыла кучу книжек, напрягла всю мою фантазию, чтобы выдумать нечто парадоксальное, в духе Параджанова. Я нарисовала ей голову, всю украшенную лилиями, в каком-то тонком капюшоне, прозрачную хламиду – совершенно вразрез с классической формой.

Сержик посмотрел очень серьезно и сказал: «То, что ты придумала, очень красиво. Но ты все разрушила. Это не Жизель! Вспомни Тальони. Представь сцену, где к юной Павловой на сцене Мариинского театра является призрак Анны Павловой и дарит ей свои коски. Есть преемственность культур. Есть такие каноны, которые нельзя разрушать. Это и есть вечные ценности. Для любых фантазий можно найти балет, но «Жизель» всегда будет балетом Тальони и Павловой. И маленькая балерина таинственно принимает это «причастие» классической формы».

Меня поразила эта тирада. Я вспоминаю ее всякий раз, когда соприкасаюсь с классическими вещами в театре и в искусстве вообще. Между тем никто так, как он, не умел разложить какую-то привычную форму, расколоть ее, как старинную тарелку с розами, и создать из обломков свою – неповторимый, парадоксальный и удивительно точный и глубокий по смыслу образ. У меня всегда перед глазами ставшая уже классической монтажная фраза фильма «Саят-Нова»: через отражение в зеркале вертящийся золотой ангел рококо и лица: Поэт в черном, Дама в черном, Поэт в красном, Дама в красном... Или в сцене охоты – Царевна с лицом, обрамленным перьями, лицо раба, держащего в губах клюв содрогающегося сокола, и золотой мяч, перелетающий от одной неподвижной фигуры к другой... Или пляска верблюжьих шей и лиц в «Ашик-Керибе»...

Он, несомненно, создал свою школу, неточно названную «поэтический кинематограф». Сам он, насколько мне помнится, так свое кино не называл. Он определял его как «визуальный кинематограф», утверждая этим приоритет *изображения* в кино. Пластика, цвет, монтаж, музыка и вообще звук – все это было важнее для него, чем бесконечные диалоги «говорящих голов» и сюжетные оправдания. В самом деле, если взять большинство фильмов ортодоксального советского ряда, к примеру Герасимова или Бондарчука, и «вырезать» тексты, то что от них останется? Сможет ли зритель *увидеть* то, ради чего использована кинокамера? А параджановское кино, взятое покадрово, даже в статике, даже грубо перекроенное, являет собой драгоценные сгустки страсти, боли, смысла – любви.

Однако сколько судеб оказалось сломано в попытках пройти тем же путем! Подражание ему было гибельно. Видеть кадр и монтажную фразу, как он, невозможно. Эпигонов было немало, но их имена быльем поросли еще при жизни. Другие же, пережившие соблазн, немногие – дорогого стоят. Самый сильный пример – Роман Балаян.

Об этом человеке я хочу сказать отдельно. Я увидела его у Параджанова еще юным, только что снявшим дипломную картину в Институте имени

«Ашик-Кериб»

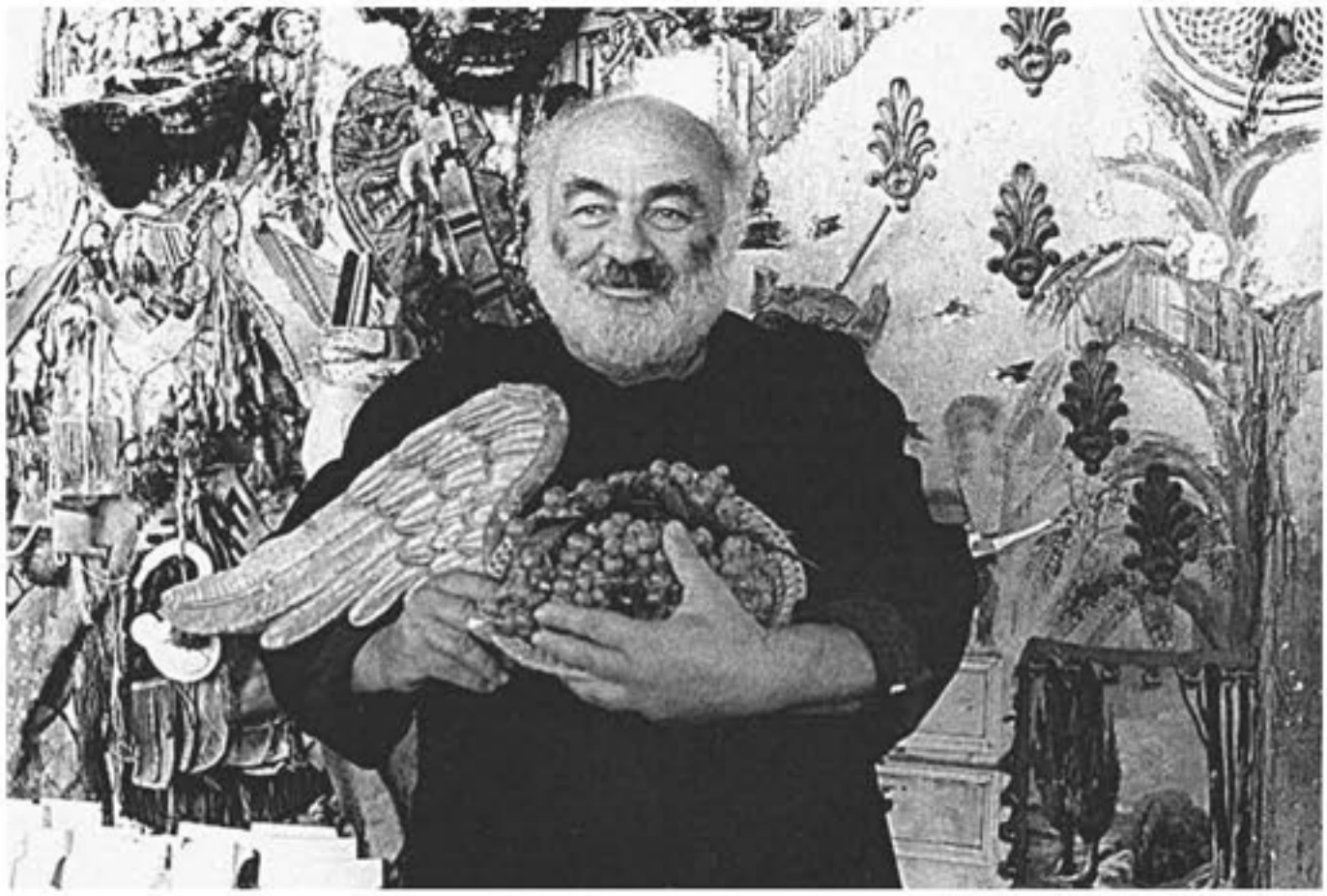
Карпенко-Карого в Киеве. Сергей Иосифович «нянчил» его диплом, показывал всем, очень высоко отзывался о Роме. Но и язвил его насмешками. В момент моей случайной работы на студии Рома снимал свою первую картину, оказавшуюся профессионально слабой и несамостоятельной. Он ходил по студии, гордо нося свое смуглое, редкостно красивое лицо восточного принца в обрамлении леопардового воротника короткой дубленки. Но был сильно собой недоволен.

И лишь потом, с начала следствия по делу Параджанова, я увидела его совсем другим. Мы встречались по звонку на каких-то киевских перекрестках, избегая чужих ушей, и Рома быстро рассказывал новости о ходе следствия и об усилиях по спасению Сергея Иосифовича. Ему не повезло, видимо, более всех свидетелей защиты. Он был молод и еще не имел громкого имени. Следователь вел себя с ним чудовищно, называл грязными словами, давил, угрожал. Роме не за кого было прятаться, но он был тверд и верен. Он держал в руках все связи между людьми в разных городах, собирал письма, организовывал группы поддержки, ездил, помогал Светлане (жене Сергея Иосифовича) и делал все, что способен был сделать для Параджанова. Он один говорил тогда, что не верит в благополучный исход дела, что мы все не понимаем, с какой грязной силой он столкнулся. И не оставлял усилий до конца суда и после него.

Рома, этот «смуглый принц», вырос в прекрасного, выдающегося мастера, сохранил в себе все благороднейшие качества своей юности, всю свою человеческую красоту. Его фильмы – это неповторимый киномир, его собственный киноязык. Ленты «Бирюк», «Каштанка», «Полеты во сне и наяву» – незабываемые картины мирового уровня.

Шло время, и неощутимо для нас «бойцы невидимого фронта» уже прочерчивали пунктир параджановского процесса.

Как-то один знакомый, работавший в художественном институте натурщиком, молодой странноватый парень по имени Толя, сообщил мне, что



в театральный институт приехал на стажировку украинский канадец, театровед. Вскоре он познакомил нас. Канадец оказался худым, длинноволосым молодым человеком. С ним было приятно поговорить, я водила его по мастерским и квартирам друзей, мы гуляли. Мне очень нравился этот юноша, хотелось побыть с ним вдвоем, но Толя никак не оставлял нас. Он вообще был парень навязчивый и беспардонный и неотвязно шел за нами повсюду, не оставляя ни на минуту.

В последнюю очередь мы отправились к дяде Сереже, позвонив заранее. Но случилось небывалое. Параджанов вышел к нам на лестничную площадку взволнованный, прикрыв дверь, из-за которой слышались несколько голосов. Он извинился, сказал, что у него в гостях западная немка, журналистка, у них очень важный разговор и он примет нас завтра.

Назавтра мы вновь пришли. Он был очень весел, добр. Кроме нас троих, кажется, гостей больше не было. Он приготовил какой-то ужин, и, нося тарелки по коридорчику, мы с ним столкнулись. Он остановил меня взглядом и тихо сказал каким-то особым голосом: «Посмотри, какая у него стопа!» (Канадец был обут в сандалии на босу ногу.) Ни в лице его, ни в голосе не было ничего, кроме какого-то мучительного переживания красоты.

Вообще, я не могу не остановиться на этом моменте, поскольку темы этой не избежать, да и не следует избегать. Я нисколько не хотела бы канонизировать образ Параджанова. Нет нужды что-нибудь преувеличивать или приукрашивать. Хотя я совсем не скрываю, что мой рассказ предвзят и совершенно субъективен.

Просто в нынешнее время тема гомосексуальности приобрела формы спекулятивно бесстыжие, невежественно мракобесные, и я не хочу, чтобы люди думали, что в те времена содомия занимала нас так, как занимает их теперь.

Он, дядя Сережа, был вне какой бы то ни было грязи, и жизнь вокруг него не имела этого сегодняшнего, сального глянца. Могли быть какие-то гротески на эту тему, довольно резкие шутки, но он был настолько мужествен и талантлив во всем, что тема эта никем не воспринималась всерьез. Более того, я смею

утверждать, что единственная любовь, которая жила в нем до конца дней, была любовь к Светлане.

Однажды он рассказал мне такую маленькую поэму: «Знаешь, как я украл Светлану? Я увез ее, семнадцатилетнюю девочку, красивую, как античная нимфа. Я, маленький армянский сатир. Родители не хотели нашего брака. Я украл ее… Утром, когда я проснулся и увидел ее голову на подушке в солнечном пятне, она была так прекрасна, что я едва посмел прикоснуться к ее щеке. Ее голова мягко повернулась во сне – вот так… – и он показал это так, как никто в мире не мог бы показать, – …Как жемчужина в раковине». Я до сих пор вижу этот его жест.

Подлинно он был антично чист и свободен.

Параджанов по моей просьбе подарил канадцу красивую подольскую сорочку, шитую шелковыми виноградными листьями и плодами, которую тот сразу же надел. Мы сидели за столом. Сержик накинул мне на голову и плечи полосатую гуцульскую ткань, а на голову канадца возложил кольцо, сплетенное из лозы, похожее на терновый венец (такими кольцами в Карпатах скрепляют вертикальные опоры оград на пастбищах), и сказал: «Ты – Дева Мария, а ты – Христос, преломи хлеб и налей вино». Все получилось очень красиво и похоже. Тогда Толя схватил этот венец с головы канадца и нахлобучил на свою с вопросом: «А я?» Параджанов вскользь глянул на белобрысую, довольно безобразную голову, на лицо с горбатым носом и маленькими глазками и мазнул со смешком: «Ты – Иуда!» Вряд ли он вкладывал полновесный смысл в эту короткую фразу, просто случайно назвал вещь своим именем.

Год по окончании школы мне надо было где-то работать, готовясь к экзаменам в художественный институт. Не без помощи дяди Сережи меня взяли на Студию имени Довженко ассистентом художника по костюмам в какую-то вздорную картину, где я, собственно, была не нужна. Пришла зима, а у меня в очередной раз возник пробел в теплой одежде. Не в универмаг же идти. И Сержик сказал: «Едем в Черновцы!»

Так судьба подарила мне параджановскую симфонию перед будущей разлукой с ним.

Мы – Параджанов, грузин Вова Мартынов и я – сели в самолет и через какой-то час оказались в этом маленьком милом городе на Подолье. Это был «параджановский город». Он часто ездил туда по делам каких-то антикварных разысканий.

– Это Австро-Венгрия! Я покажу тебе чудо.

И чудо началось немедленно, как только мы побросали свои вещи в гостинице, поели какой-то дряни в кафе и вышли гулять.

Была снежная зима. Быстро опускались сумерки. Тихо, безлюдно.

Он вел меня, поворот за поворотом, по кривым и горбатым, мощенным булыжником улицам, мимо сказочных особняков из сахарных кирпичиков в ухоженных садиках, невиданной мною прежде архитектуры с лепниной, маленькими колоннами, острыми крышами под черной и красной черепицей. Каждые воротца были входом в Андерсена. Мы замирали, говорили почему-то шепотом и бледнели оба. Вова «отсутствовал», на пять шагов позади.

Почти уставшие от счастья, мы дошли до громадного парка где-то в центре. В глубине красиво освещенный фонарями стоял собор нестарой постройки. К нему по аллее вели огромные ворота, очень красивые, но, очевидно,

запертые. Очень хотелось войти. Мы остановились молча, одномоментно подняли ладони, но не успели прикоснуться к чугунным завиткам – ворота беззвучно и медленно растворились перед нами… Когда мы повернули лица друг к другу, я увидела потрясенное лицо с раскрытым ртом и совершенно круглыми глазами. Мы молча постояли и на цыпочках пошли дальше. С веток сеялась тонкая снежная мука.

Я могла бы так, крадучись, подсматривать за ночными чудесами до утра, но тут Вова запросился в ресторан, и мы пошли ужинать. За столом я поняла, что безнадежно и жестоко простужена. Горло не глотало, связки не смыкались, начинался жар. Дядя Сережа испугался, отвел меня в номер и попросил не запирать дверь. В номере ночевало шесть дам, моя кровать стояла в самом дальнем углу. Я улеглась, а Параджанов понесся к какому-то знакомому негоцианту.

Я плавала в жару и поту, в кислом соусе боли и тоски и не спала. Часа эдак в три ночи я услышала тихое поскребывание в дверь и шепот:

– Катя, ты спишь?

В щель вдвинулась рука с бутылкой молока и толстая темная фигура в пальто. Он поставил бутылку на столик у кровати и велел выпить немедленно. Бутылка оказалась адски горячей. Я выпила все и, не успев удивиться, уснула, как утонула.

Поутру от простуды остались смутные воспоминания. Мы бодро встретились в буфете, съели, как полагалось, яйцо и сардельку и устремились на рынок. Начиналось новое действие большого спектакля.

Рынок в Черновцах – это прежде всего легкий шум под ногами. Огромное пространство рынка ровно покрыто было серой щебенкой, и люди на ходу издавали как бы щебечущий шорох. На сером – немыслимо яркие пятна товаров и люди с ворохами их же в руках. Черные с анилиново-ярким – ковры; серые с анилиново-ярким – лижныки (покрывала из шерсти с длинным, шелковистым ворсом). Белые – сорочки с подольской гладью; сорочки, сплошь ушитые тяжелым ярким бисером; бисерные кептари – безрукавки; огромные расписные шали и кожухи… Это украинские шубы, сшитые из дубленой овчины черным мехом внутрь, белой выворотkой наружу, с оторочками из хорька и ласки и вышивками по белому полю.

Я начала тихо скулить еще издалека. Параджанов сжал мою руку и проскрежетал:

– Заткнись, ты бездарна в торговле, не мешай мне покупать. У тебя все будет! Только не лезь.

Далее он громко заговорил в сторону хорошо знающих его торговцев, улыбчивых подолян: «А вот и гений! Знакомьтесь – это Вова Мартынов, его предки убили Лермонтова! Со мной Катенька Маркиш, внучка великого еврейского поэта, убитого большевиками. Мы женимся и уезжаем в Израиль!» Или: «Это моя дочка! Нам нужны самые лучшие вещи для приданого! Сколько за это говно?» Мы издали увидели у тетки этот белый кожух, который – я сразу же поняла – мой. Я стала дергать Сержика за рукав и тихо ныть, показывая пальцем. Он гаркнул на меня: «Уйди!» и пошел с любимым вопросом к кожуху. Тетка назвала двести рублей. Он брезгливо скривил рот и пошел прочь. Сердце мое упало.

– Назовить вашу цину! – крикнула вслед тетка.

Он не обратил внимания и начал ковырять пальцем какие-то товары, злобно пронзая меня взглядами. Я трясла челюстью, боясь выдавить звук.

«Цвет граната»

Наконец он, снова проходя мимо кожуха, кинул фальцетом:

– Пятьдесят!

Тетка обиделась и стала трясти шерстью кожуха. Я впала в отчаяние и потянула его за руку назад, жарко шепча, что это недорого, что у меня же есть! Он вернулся, сказал:

– Восемьдесят!

Тетка уперлась, и Сержик, поняв, что я не дам ему всласть поторговаться, купил кожух за сто, кляня мою тупость.

Примерно при тех же обстоятельствах он за смехотворные деньги купил мне длинную сорочку, вышитую от лопаток к груди двумя широкими полосами такой желтой шелковой глади, что она сияла как золото. Красивую новую запаску (юбку из двух широких полос, надеваемую поверх сорочки под пояс), роскошную белую шаль с бахромой из тонкого кашемира, расписанную цветами, и еще какие-то вещи. Больше я ему не мешала, поскольку была спокойна – лучшего, чем у меня, кожуха не будет во всем Киеве.

Собрав все эти сокровища, мы снесли их в гостиницу под воркотню:

– Дура, я мог купить его за восемьдесят, если бы ты не ныла.

После удачного базарного дня мы отправились к его негоцианту. Я же вспомнила, что здесь есть большая хоральная синагога и попросила меня туда отвести. Сержик как-то отмахнулся, сказал, что мы еще не видели университет и что-то еще.

Малометражная типовая хрущевка негоцианта была так набита антиквариатом, что стен было не видать. Однако сам он оказался сухарем и пройдохой, не повел и ухом на «внучку великого поэта» и «убийцу Лермонтова», какой-то коммерческий план Параджанова не удался, и мы ушли смотреть университет. Прекрасные разновысокие крыши его были покрыты узорами цветных черепиц, как ковриками.

Я канючила насчет синагоги. Наконец Параджанов не выдержал и повел нас. Нам повезло. Вечерело, и уже началась молитва. Я объяснила ему, что женщин не пускают вниз, и он пошел первым. Что он там наговорил евреям, я не знаю, но двери предо мною распахнулись широко и чуть ли не с поклонами меня пригласили войти. Заглядывая мне в лицо с почтительными улыбками, сухонькие

седобородые старцы с глазами, как дрожащая вода, спрашивали: «Вы говорите по-русски? Вы давно приехали? Вы долго пробудете? Придете снова?»

Боже! Что это были за лица! Хрупкая слоновая кость, серебряные власы и бороды, дрожащие худые руки… Или лица выродившихся детей внутрисемейных браков… Шляпы, сюртуки, белые покрывала и пение – такое, что сердце сразу защемило и стало больно дышать. Древние светильники на потолках, кружевная бронза, тяжелые завесы Аарон-Кодеш с золотом по вишневому бархату. И роспись. На центральной стене – мертвое корявое дерево, с ветвей которого свисали плодами скрипки, виолончели, флейты… На реках Вавилонских… Время со свистом свернулось и исчезло. Сколько я пробыла там – не знаю.

Выйдя из синагоги, я увидела черную спину дяди Сережи. Когда он повернулся, его лицо и борода были мокры от слез. Он схватил мои руки и, заикаясь, стал говорить, как он мне благодарен… что я его привела… Мы оба впервые были в синагоге.

Кругом была ночь. Расходились по мятому снегу черные фигуры.

Наутро мы уезжали в Киев.

Самолетный рейс был очень рано. Билеты у нас были, и торопиться было некуда. Мы прогуливались в тумане на значительном расстоянии от аэропорта. Как-то краем беседа задела Львов. «Ты что не бывала во Львове?» Я помотала головой. «Ну это бездарно! Я сейчас покажу тебе Львов». И мы покатились к зданию порта, в кассу и дальше к самолету. Я уже и не помню, был ли с нами Вова.

Мы сели во Львове в чудесную, яркую, солнечную погоду. Целый день он водил меня за ручку по этому городу. От костела к костелу, от площади к площади, показывал мне самые любимые его места и закоулки. Я ни к чему не была готова. Все возникало вдруг, из-за угла, из-за двери, из подворотни. На меня налетали какие-то фантомы, легендарные имена, незабываемые балконы, рыцари, Мадонны, чердачные окна, барочные крыши, булыжные покатые площади, журчащие ручейки оттепели, красивый гомон львовской толпы, хоралы из костелов, колокола, фыркающие из-под ног голуби, кошки, гремящие водосточные трубы – фантасмагория, крещендо.

Он царил, взмахивал толстенькими руками, дирижируя этим оркестром, и отмахивал поднятие и опускание занавеса, декламируя куски своей жизни и словесные формулы этого мира. Он, наверное, видел мое перевернутое лицо, а может, и не брал его в расчет, а так – творил свое вечное волшебное дело.

– Вот, запомни, я подарил тебе Львов. Теперь я спокоен, что ты это видела.

– Дорогой мой Сержик, ты можешь быть уверен, что я никогда больше не поеду во Львов.

Дальше было поступление в институт. На какой-то из первых недель занятий у двери нашей мастерской в институте появилась дама из канцелярии со стальной прической и безжизненным лицом и сообщила, что меня вызывают в отдел кадров. Ничего не подозревая, я пошла. Там меня встретил некий субъект неопределенного вида со значком Союза архитекторов на пиджаке. Он увел меня в комнату с табличкой «Партбюро» и, войдя сам, запер дверь. Без предисловия он сказал мне, что он сотрудник КГБ, и показал книжечку. Меня затошнило от страха, и я начала судорожно вспоминать все инструкции по поведению в данной ситуации, читанные и слышанные мною.

Он начал с подробных расспросов о канадце, внушая мне, что тот – махровый разведчик. Я изображала трех китайских обезьянок и глубокую амнезию.

Он потребовал, чтобы я назвала всех друзей, к которым водила его. Я перечислила маму, папу, Гавриленко и еще кого-то. Кагэбэшник с раздражением отмахнулся: «А Параджанов?!»

Тут я напряглась:

– Ну и что?

– Что общего у вас, советской студентки, комсомолки… Вы – комсомолка?

– Нет.

– …с этим…

И тут он начал крыть Параджанова такими словами, что я взбесилась. Я закричала, трясясь от злости, что он не смеет… что он не достоин его имени произнести… и еще – не помню что. Дядьку перекосило от ненависти, он сжал кулаки и прямо ногами на меня затопал. Он орал что-то с красной рожей так, что двери тряслись. Потом начал задавать вопросы, из которых я поняла, что знает он всё довольно подробно. «Кто там бывает? Чем интересуются? О чем говорят? Как часто?» И так далее. Тут у меня совсем отняло память. Я свела всё к семейной дружбе и беседам об искусстве. Он зверел все больше, потом, поняв, что толку не будет, предупредил о тайне нашей встречи.

– Ну как же, папе с мамой я не могу не рассказать…

– Я сказал: никому! Сейчас подписку с тебя возьму о неразглашении.

Тут я посмотрела на его апоплексическую рожу и радостно сказала: «Ничего не подпишу. Ни за что».

– Вон отсюда! – заорал он.

Меня трясло от ужаса еще несколько дней. Первым делом я рассказала всё подругам в институте – двум самым близким и верным. Потом родителям. А вот Сержику так и не успела. Я звонила ему, просила о встрече. Но он сказал, что мы увидимся после его приезда из Москвы. Он уехал.

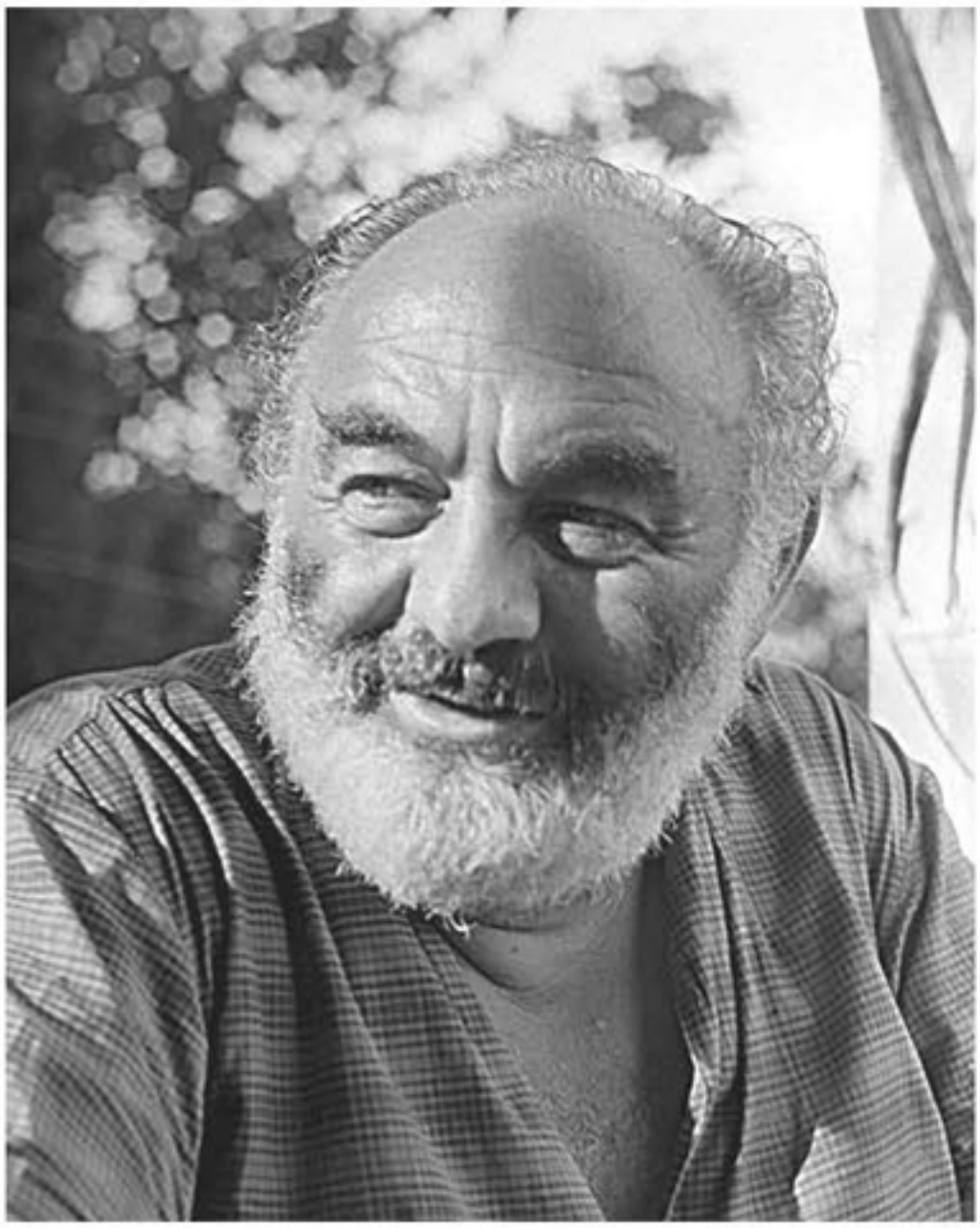
Вскоре мы узнали о загадочном самоубийстве Михаила Сенина, архитектора, многолетнего друга Сергея Иосифовича.

А в одно ужасное утро – я еще была в постели – раздался телефонный звонок. Отец взял трубку, потом открыл дверь в мою комнату и, серый лицом, сказал:

– Параджанова арестовали в Киеве.

Спустя недолгое время в одном из наших уличных разговоров с Балаяном он рассказал мне, что Сенина вызывали в КГБ и долго там обрабатывали, добиваясь показаний против Сергея. Он, будучи сломлен каким-то ужасным фотокомпроматом, что-то подписал. А после, придя домой, вскрыл себе вены. Его предсмертная записка опровергала его показания. КГБ продолжал прощупывать окружение нашего друга и, не найдя среди близких, взял в разработку пару из тех серых типов, что терлись вокруг него, которых то ли запугали, то ли купили. Вначале копали по нескольким статьям: изнасилование, хранение порнографии и гомосексуализм. В те времена принято было всеми способами создавать обвинения в самой грязной уголовщине, чтобы не плодить «узников совести».

Надо сказать, что все, кто был лучшей частью киевской интеллигенции, скоро оправились от потрясения и бросились кто как мог спасать и помогать. Ближайшие друзья обменивались по нескольку раз в день телефонными звонками, сопоставляя новости и впечатления от допросов у следователя. А вызывали всех. И следователь Макашов (!) сумел вызвать у всех ощущение воспитанного и доброжелательного человека. Отец возвращался всякий раз



всё в большей уверенности, что это недоразумение скоро рассеется. Никаких провокаций, никаких злобных комментариев не было. На допросах каждый имел возможность подробно высказаться в самом дружеском к Сергею смысле и был выслушан внимательно и точно запротоколирован. Но это были самые уважаемые и известные люди в Киеве. Другие, как Рома Балаян, Николай Кривенко – молодой художник, подвергались жесткому давлению, психологическому и моральному. С такими не церемонились.

Стало известно, что Параджанов отказался от защиты, хотя близкие готовы были на любые жертвы, чтобы его защищали лучшие адвокаты. Потом выяснилось, что Макашов вел себя с Параджановым так же лицемерно и, всячески обаяв его, убедил, что так будет лучше. Кроме того, самым банальным обманом принудил подписать все те пункты обвинения, что были нужны следствию. Но никто еще ничего не знал. Папа и все друзья с каждым днем всё увереннее говорили, что наиболее жесткий исход – один год условно. Это логично вытекало из существовавшей тогда статьи Уголовного кодекса о гомосексуализме.

К началу судебного заседания на стол судьи легло письмо – обращение самых именитых деятелей культуры из Москвы, в котором они просили всячески смягчить меры, применяемые к Параджанову. Мало того, все наиболее прославленные зарубежные кинорежиссеры, в числе которых были Пазолини, Бергман, Куросава, Феллини, Антониони и другие, обратились к советскому правительству и суду с просьбой спасти для мирового кино этого уникального художника. Казалось – победа была предопределена.

На суде попеременно выступали все участники допросов, но не как свидетели защиты, что было бы естественно. Их называли почему-то свидетелями обвинения. Как можно было назвать обвинениями сердечные слова благодарности и восхищения – вопрос риторический. Явные несуразности в показаниях «истинных обвинителей» демонстративно игнорировались.

Официально назначенный адвокат получил дело чуть ли не накануне суда и при всем желании помочь вынужден был молчать. Много позже я познакомилась с этим адвокатом Шевченко за столиком нашей «клубной» кофейни. Он что-то говорил о своем мистическом прозрении судьбы Параджанова как жертвы и произвел впечатление вполне несчастного доброго малого. Параджанов вел себя вызывающе, а то и скандально. Он понял, что ловушка захлопнулась. Но до последнего дня суда друзья успокаивали себя и друг друга, что все еще может решиться благополучно.

Главные свидетели обвинения развалили версию об изнасиловании. Первый отказался от показаний, еще находясь под следствием. Второй – под воздействием ли писем и выступлений или совесть в нем заговорила? – отказался от всех показаний прямо в зале суда.

День приговора я помню совершенно ясно. Это было раннее киевское лето – зеленый, солнечный день. Я была в институте и с внутренней дрожью ждала встречи с отцом, который был на суде. В этот день в здании суда собрались все. Я отчетливо помню, как посреди ясного неба в какие-то считанные минуты собралась свинцовая страшная туча и грохнул такой раскат грома, что стекла зазвенели. Позже выяснилось: гром прогремел именно в момент произнесения срока – пять лет лагеря строгого режима.

Это «каменное слово» вместе с громом гнева Божия придавило всех, кого допустили в зал. Кто-то потерял сознание, многие рыдали. Нас всех накрыло тяжелым черным ватником. Нам снова показали, кто мы такие. Почем мы – «это говно» ...

Я невольно назойливо вижу этот день, когда опять и опять слышу сегодняшние судебные новости. Они не потрясают меня своим абсурдом и противоречием всякому закону и справедливости. Они вызывают у меня тошное чувство дежавю и желание спросить у кого-то: да что же вы всё одно и то же?! Я же знаю этот бездарный гиньоль наизусть, это уже столько раз было!

Сразу после суда сестра Сергея Иосифовича Рузанна, крупный ученый, привезла в Киев знаменитого московского адвоката, который, ознакомившись с материалами дела, сказал, что это юридический абсурд и на кассации он добьется освобождения в зале суда. Он вышел после заседания по кассационной жалобе и лишь молча развел руками…

Позже, не теряя надежды, Рузанна и другие влиятельные друзья добивались в Москве встреч с самыми могущественными чиновниками вплоть до Андропова, тогда председателя КГБ. Все они тоже разводили руками и произносили странную формулу: «Он – директивный заключенный». Мол, мы не можем вмешиваться во внутренние дела Украины…

Потянулись долгие бесцветные дни, месяцы, годы. Тоскливая жизнь без него. С видом на его балкон посреди города – уже чужой. Со слухами и редкими письмами из лагеря, с его новыми сериями графики и коллажей, передаваемыми Светлане Щербатюк благородными людьми. Со страшными разговорами о том, что его хотят убить в лагере, что правда, судя по рассказам врача лагерной больнички.

У меня немного осталось вещей, связанных с Сергеем Иосифовичем. Драгоценнейшие из них – две открытки и письмо из лагеря. Открытки сделаны им, коллажи. Одна из кусочков репродукции французской ткани XVIII века, из комплекта открыток, посланного мной, с вклеенной моей фотографией. Вторая – пасхальное яйцо из сигаретной фольги, украшенное полосатой травкой и листиками клевера с лагерного двора. Письмо написано было после того, как он получил фотографии, снятые на первой моей премьере в Киевском театре оперы и балета. Два года спустя после его ареста я как художник сделала балет «Белоснежка и семь гномов» в постановке Г.Майорова. И вот письмо – двойной тетрадный лист, исписанный всплошную. Сегодня, перечитывая его, я ловлю себя на невольном движении руки в желании ответить ему… Наверное, я что-то писала в ответ, но сейчас, читая снова его слова, полные любви и интереса, я снова удивляюсь, каким глубоким было его отношение ко мне. Что же значила для него я – маленькая, восторженная, не очень-то красивая девочка? Что за таинственный смысл был заключен в наших отношениях? И в какой мере я соответствую тому, что он во мне видел? Меня мучительно беспокоит это чувство недостоинства, несовершения того, что он хотел от меня. Чувство вины.

Параджанов скрывал в лагере, кто он такой. Но зэки скоро узнали, что он рисует, и стали принуждать его делать рисунки для татуировок. Он наотрез отказался и предложил вместо этого научить их делать коллажи. И вот безнадежные урки ходили по территории, собирая бумажки, стеклышки, цветы, и во все концы страны полетели коллажи в конвертах с лагерными штампами.

Эти зэки, освобождаясь из лагеря, по тамошней традиции получали от Сержика телефоны его друзей. Несколько раз звонили мне, говорили о нем с придыханием и пиететом, никогда не грубя. Говорили: «Сергей Иосифович – вы же знаете, какой он человек, – он сказал, что вы очень интеллигентная барышня. Я не доставлю вам никакого беспокойства». Придя в гости с моего разрешения, пили крепкий чай. Самое большее – просили пару рублей на курево.

И вот новость: по просьбе Лили Брик Луи Арагон, женатый на ее сестре, будучи с визитом в Москве, на приеме у Брежнева попросил старца об освобождении Параджанова, что и было исполнено. Менее чем за год до окончания срока. Представляете? ТОГДА – в них просыпалось сознание. Или старику на краю могилы хотелось показаться мягче, добрее… А теперь?

Меня в тот год (1978-й) выгнали из художественного института. Я пережила это очень тяжело, была в депрессии. Как-то вечером мы с папой были вдвоем в его мастерской. Зима. Открылась дверь и в полуподвал сошел Параджанов. Кажется, за ним шел Рома Балаян.

Он был в черном и черен лицом. Едва отросшая седая щетина на лице и голове. Черные провалы глаз, в которых тоска и оцепенение. Ни до, ни после я не видела ничего подобного. Я из глубины собственного мрака увидела это, и ужас объял меня. Он мрачно шутил. Голос был мертв и скрипуч. Казалось, ему нет больше дела ни до чего. Сказал, что уезжает в Тифлис, по месту рождения, как предписывал указ об освобождении.

Ненавистное, горькое, пустое время потерь и стыда. Помню эту зловещую статью в центральной газете за подписью Щербицкого, что-то вроде: «С удовлетворением можно сказать, что с таким позорным явлением, как «поэтический кинематограф», на Украине покончено».

«Легенда о Сурамской крепости»

Через три года я, отчаявшись доучиться в Киеве, уехала в Петербург и заново поступила в театральный институт. Киев, как тромб, оторвался внутри, не задев сердца.

В 1981 году я приехала в Москву, пришла, как часто бывало, в макетную Театра на Таганке к Давиду Львовичу Боровскому. И услышала его рассказ о прошедшем на днях обсуждении спектакля «Высоцкий». Спектакль был под запретом. Юрий Любимов созвал друзей, тщась надеждой защитить его. Был Параджанов. Он сказал самые страшные слова. Он, кажется, потерял остатки чувства самосохранения и снова шел под гусеницы танка. Давид Львович сказал, что после слов Параджанова какой-то старик-ветеран – сторож или монтировщик – вынес к сцене свой партбилет и просил занести в протокол, что он рвет с этими палачами и ему стыдно за страну.

Это не осталось без последствий. Скоро мы узнали, что Параджанов вновь в тюрьме в Тбилиси. Стало ясно, что его решили уничтожить.

Зимой 82-го года я поехала в Тифлис. Это была печальная поездка. Я пришла на крутую улочку Котэ Месхи, долго ходила вокруг давно знакомого по рассказам дома с длинной галереей по второму этажу.

Вова Мартынов с раннего утра катал меня по Тифлису, возил куда-то за город, в горы, поил домашним фиолетовым вином. Повез к дому Амирана Думбадзе, вечного друга Сержика, – тифлисского красавца мафиозо, который тоже сидел в это время.

Вспомнилось, как в пору моего детства Параджанов праздновал очередной приезд Амирана в ресторане «Прага», окруженном старыми плакучими ивами. Амиран, придя в дом Сержика, вынимал из пиджачного кармашка пару заклеенных блоков денежных бумаг и молча клал их на стол перед хозяином. На усмешку Сержика он тихо говорил с почтительным полупоклоном, что

это – «угостить друзей»... В пустом ресторане Сержик угощал друзей, всячески шутя над скромным сухощавым Амираном, одетым в изящный кожаный пиджак. Пылающей розовыми щеками официантке он представлял его то как известного мотогонщика, то как легендарного матадора. В конце, когда стол уже был убран и ждали счет, он спросил нас: «А знаете, как Амиран вытирает рот после еды?» И показал: вынул из-за Амирановой пазухи еще блок купюр, брезгливо распечатал его и стал с отвращением, как-то скривив пальцы, выдергивать по одной бумажке, отирать ею губы и, с гневом комкая, отбрасывать их в сторону. Амиран, на редкость сдержанный и молчаливый, только краснел и тихо произносил: «Серго... Серго...» Потом, когда мы вышли из ресторана, Сержик спрятался в завесе старой ивы и, раздвигая пучки ветвей, высовывал кудлатое лицо, пуча глаза, кричал лягушачьим голосом: «Я – Мавка!» И, повторяя это, являл нам то лицо, то пухлое место пониже спины.

Старик, отец Амирана, стороживший пустую виллу, жаловался мне, что этот дом, построенный по проекту архитектора В.Джорбинадзе и называемый «хрустальный дворец Амирана», заброшен, что Амирана некому выкупить из тюрьмы, а был бы Сэрож, он бы собрал деньги со всех и помог бы. Он сидел, скрючившись на пороге, и тоскливо смотрел из-под широкой кепки на запустение.

В 85-м, кажется, Эдуард Амвросиевич Шеварднадзе своим указом освободил Параджанова, и из зала суда тот отправился на «Грузия-фильм» снимать «Сурамскую крепость». После этого фильма начались разъезды Параджанова по миру. Начался возврат его имени в сонм признанных советских деятелей культуры. В 86-м, в лето Чернобыля, мы с мужем были в Дагестане на съемках картины «Сказание о храбром Хочбаре». Я должна была по заданию Миши поехать в Тбилиси и разыскать там мальчика с красивым голосом, способного в кадре спеть старинную грузинскую песню. Звукооператор полетел самолетом, а я отправилась с чудесной Медеей Чахава, актрисой Театра имени Руставели, в «Жигулях» ее друзей. Счастье было полное.

Военно-Грузинская дорога, Дарьял, Терек, Крестовый перевал при полной луне таких размеров, что она казалась больше земли. И главное – Параджанов на свободе!

Он встретил меня приветливо, ласково: «Катька Рапай! Кэтрин-ля-фэвр-навсегда!» Он был болен воспалением легких, как-то неухожен, в старом своем пальто на голом торсе. Мы снова сидели вдвоем, вспоминали Киев, покойных и живых друзей. На стене над нами висела картина умершего уже Григория Гавриленко – розовый куст на фоне голубого неба – посвящение ему.

– Не думай плохо о том, что я не приехал на могилу Гриши. Я люблю его и твоего отца больше всех. Остальные... – он начал называть имена, – ушли в прошлое. Вот поехал на похороны Ивана Миколайчука и понял, что больше не поеду в Киев. Я уже не хочу про это, не надо сантиментов.

Он стал рассказывать о съемках «Сурамской крепости», расспрашивать о моих делах, снова рассказывать о планах фильма о святой Шушаник. Но я видела с болезненным чувством, что он совсем уже иначе смотрит на меня, другим тоном говорит. А потом поняла: перед ним была уже не девочка, а некая тетя, слегка поседевшая, с огрубелым голосом. Чужая. Не совсем, конечно, но уже – незнакомая. Он ворчал на меня, что я остановилась у «этих кекелок» Саломэ и Мэдико, а не у него. Показал мне узенькую кроватку под картинами, где я могла бы ночевать. Я чувствовала стыд и предательство, что не могу уйти

из уютной квартиры Медеи в его – тесную и кривую, с уборной на балконе. Я смотрела на маленький его дворик, покрытый изразцами, с тем самым орехом… Когда-то на гастролях в Тбилиси была «Таганка», все собрались у него и ждали Высоцкого. Тот, по легенде, приехал с опозданием, на такси. С гитарой в руке вышел из машины, открыл чугунную калитку, а Сержик, стоя на галерее, тряхнул веткой ореха – и зеленые плоды с грохотом посыпались на гитару и опрокинутое лицо Высоцкого…

Но Сержик был тот же, жадно евший сладкую кутью пальцами из пиалы, по-детски хохочущий и ехидно вскользь матерящийся. Лепящий очередной коллаж. На стене за ним висела большая рыба, сделанная из швейных булавок. Они были густо натыканы в фон строго по силуэту, и в их колечки были вдеты такие же булавки, переливавшиеся под разным наклоном. Они шевелились от сквозняка, и синяя стальная рыба плыла и нежно шуршала.

Я уезжала от него на такси в аэропорт. Он догнал меня внизу, вынул из ушей папины серьги, сказав, что ему надо сделать завтра подарок, что он подарит мне потрясающие драгоценности в следующий раз.

Примерно через год мы с Мишей снова были у него в гостях. Шумно веселились, они вспоминали Кулешова и Хохлову. Параджанов был доволен моим выбором мужа, звал снимать свои сценарии. Но кто бы их смог снять? Кроме него самого…

Последний раз мы встретились в Петербурге. Была Неделя грузинской культуры, где он показывал «Сурамскую крепость». Перед началом картины он нежно и возвышенно представлял на сцене прелестных актрис и известных актеров. Я нервничала, не зная, что это будет за кино. Лента оказалась прекрасной, драгоценной, как все. Он ничего не потерял как художник. Кто знает, куда бы ушел он, если бы его не выдернули из жизни на пятнадцать лет. Но отвага встать снова к камере после такого «поста» и сказать «мотор!»… И ни в чем, ни на гран не изменить себе.

Перед представлением он встречал нас в вестибюле концертного зала, церемонно представлял крошечной древней даме в лысеющих мехах: «Это княгиня Мещерская!» и целовал ее кукольную ручку. В перерыве мы сидели в закулисном буфете, и был он не очень-то весел. Наутро раздался телефонный звонок: «У тебя потрясающий муж! Где ты взяла такого мужа?! Приезжайте ко мне, остановитесь у меня, я дам ему снимать мой сценарий. Слушай, у тебя потрясающая дубленка! Где ты взяла такую дубленку?!»

Нет, была еще одна невидимая встреча. В 89-м году я поехала в Париж – впервые за границу. Я уже слышала о шумном приезде Параджанова незадолго до этого. О его посещении могилы Тарковского. Русские оставляли на могиле в Сент-Женевьев-де-Буа какие-то маленькие вещи – трамвайные билеты, значки, монеты. Кладбищенские сторожа бережно обходили все это, метя дорожки и траву. А Параджанов пришел с пустыми руками, но с дамой. И не найдя, что оставить другу, снял с ее шеи жемчужные бусы и бросил на крест. Так я всё и увидела – билетики, значки, монеты и нитка жемчуга, косо брошенная на лежавший еще дубовый крест. ◆

Алексей Злобин

ГЕРМАН – ЧЕЛОВЕК БОЖИЙ

Дневник ассистента по площадке

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 2013, № 6, 2014, № 1

Ночью после смены я написал сценарий-этюд. На случай, если Герман вдруг предложит снять пробу.

«Преодоление холода»

Они каждый раз приезжали сюда, каждый год в конце осени. И ничего здесь не менялось – те же рыбацкие сараи, собранные из бог знает чего и бог знает чем набитые, лодки, накрытые у кого брезентом, у кого черным толем. Всегда в этот день было пасмурно, и они успевали продрогнуть, пока доберутся с того берега на ржавом понтоне – над каналом гулял ветер, и с Ладоги дул ветер, и два этих ветра никак не могли полодить, чтобы дуть в одну какую-нибудь сторону.

Всегда заедал замок, и с ним приходилось подолгу возиться, хоть он и был плотно завернут в промасленную тряпку и сверху укутан полиэтиленовым мешком. Он попросту замерзал, что ли, приходилось брать щепку, которая на этот случай всегда была припасена, разжигать ее с третьей или седьмой спички и греть рыжее железо замка, прикрывая огонек от ветра шершавой большой ладонью. Только когда железо согревалось, замок позволял ключу провернуться в скважине.

Внизу у двери, как правило, скапливался плотный слой прелых листьев вперемешку с землей, их долго приходилось отгребать ногой, прежде чем открыть дверь. А руки дрожали, и синело от холода лицо, и слезились от ветра глаза – но это было привычно. Внутри каморки в углу торчала печка-буржуйка, в ней с прошлого года был аккуратно сложен костер – только плесни горючку и запали. Сразу нужно выйти из сараюшки, чтобы дым ушел за тобой и растворился, унесся ладожским ветром. Через пролив на острове темнела старая крепость, и на качающейся глади торчали поплавки рыбацких лодок.

Но он почти не видел этих лодок, слезились воспаленные глаза, да и не смотрел он на них, а просто пинал вороха листвы у настежь открытой двери, сплевывал, поглядев на торчащий из крыши обрубок трубы – задымила – и возвращался в свою времянку к печке-буржуйке.

Пока урчала буржуйка, жуя голодным пламенем первую затравку дров, он доставал из рюкзака, как полагается, водочку, хлеб в целлофановом пакете, завернутые в белую тряпку вареные яйца, луковицу и банку мясных консервов, которые тут же и открывал старым перочинным ножом. И еще резал колбаску, аккуратно, тонкими кусками. А потом подсаживался к печке, открывал заслонку, бросал несколько поленьев и смотрел на огонь.

В простенке между печкой и серым окном висел отрывной календарь: «30. Октябрь». Он снимал календарь со стены, стряхивал пыль и уснувшую на зиму муху и снова вешал на гвоздь.

Потом наливал первые полстакана.

– Ну что ж, с приездом…

И залпом выпивал, не закусывая, после чего весь сжимался, уставясь на огонь, ожидая, когда изнутри согреет тоже.

– Да, вот так. Я ж и не видел ничего. Глаза слабые – сваркой сжег. И что канистру тогда плохо закрыл – не видел. А она, дурочка мала́я, наверх полезла и опрокинула, облилась вся. А я на воде был, рыбачил и не знал. Спать ее уложил, думал – спит. Да. И Васька, дурак, на берегу уснул. Развел костер, нажрался и уснул. Она к нему побежала – испугалась. Да и я задремал в лодке… слышу кричит, гляжу – факел по берегу носится… Ох. Давай еще по одной.

Он наливает еще полстакана, берет банку консервов и ест с ножа пару кусков.

– Да, я гребу, как шальной, ору. Васька проснулся, спьяну наземь ее завалил, накрыл ватником – погасла. А потом; пока на понтоне перебрались, пока машину ловили до больницы областной. Она без сознания. Только в больнице очнулась, испугалась, заплакала: «Прости, – говорит, – я твой карасин разлила». Маленькая была, дурочка, бензин карасином называла.

Он берет яйцо, катает по колену, стряхивает шелуху, долго жует, глядя на огонь. Потом наливает еще полстакана.

– Ну что, Дружок, помянем? Анютку нашу. Дружок! Да ты уснул, что ли? На колбаски.

Дружок подошел к хозяину и аккуратно взял ломтик колбасы. После чего сел, положив голову на хозяйское колено.

– Ну, за Анютку.

И он выпивает третью, медленно, глоток за глотком, после чего обнимает собаку, не отводя от пылающей печки невидящих глаз.

В вечернем холодном тумане понтон был почти не виден. И плыл он медленно-медленно. И, если вглядеться, на нем едва различались два силуэта – мужика и собаки.

Под конец второго дня меня положили на деревянную скамью убитым рабом, причем в кадре – только ноги. Не прошло и пяти лет, Алексей Юрьевич похвалил мои старания, нежданный актерский этюд в его кинохронике:

– Лёшка! Вот так лежи, хорошо смотришь, очень естественно… Ой, да ты же труп. Извини.

Каждый день я прихожу на студию, надеваю костюм, делаю противный грим, иду к павильону. Часа два-три ждем Германа – сижу на лавке с полубомжами и прочими драгоценными типажами, выисканными пытливыми стажерами в различных навозных кучах людских. Слева сидят двое – Дристун и Сморкун – угрюмые типажи, поглядывают на меня с недоверием, их

Алексей Герман на съемках фильма «Трудно быть богом»

безусловное художественное чутье интуитивно разоблачает мою ряженость. Я и сам смотрю в зеркало с недоумением: ну как мог Герман сказать еще в начале работы над картиной: «Ищите типажей таких, как Злобин – с легким безумием во взоре»? Странным образом добавление костюма и грима сделало мое легкое безумие абсолютно чужеродным. Уставясь в зеркало наметанным глазом, безжалостно шепчу: «Фальшак!» Эти, «настоящие», со мной даже кофе не пьют, и когда сажусь на скамью рядом с ними, открываю книжку Тарковского, где все главное сказано про самовыражение художника и незарытые таланты, угрюмые «настоящие» брезгливо косятся на меня и пересаживаются на другую лавку.

Зато костюмеры и гримеры очень тепло и радушно ко мне относятся. Теперь я для них не катализатор, не раздражающий фактор.

«И с отвращением читая жизнь мою…», я вижу, как много человеческих связей порушил, будучи «начальником» – из дешевого выпендрежа и амбиций. Надменный, наглый, еще ничего не сделавший молодой человек. Боже, как стыдно, противно.

Первая роль в кино – труп мента в гробу.

И наконец-то роль у Германа – труп раба.

– На реке есть створы. На одном берегу треугольник с продольной щелкой и на другом, как правило, после поворота реки. Корабль поворачивает, треугольники сходятся, и вот когда щелочки совпадут – фарватер.

Люблю его слушать: манеру, тембр голоса и что всегда с ним не согласен. Он не говорит того, что я и так думал. Нет, я так не думал, и потому мне сразу интересно: а главное не то, что он говорит, а он сам – главное. Под каждым словом вулкан прожитости и провокации. Впрочем, бессознательно.

– Лёня Менакер принес в ветлечебницу кота кастрировать. Взял талончик, сидит, ждет. А в очереди его уже узнавать стали, здороваться – известный режиссер, часто по телеку видят. И тут выходит сестра и возглашает во всеуслышание: «Минукер, на кастрацию!»

Все смеются, я – нет, Герман язвит:

– Типаж для нас ты, Лёшка, плохой. Как ни одевай, ни мажь, все по глазам видно: стихи, стихи. Странные люди писатели. Вот Казакевич, писатель и разведчик. Когда в Доме литераторов сделали банкет для немецких писателей, он вошел туда весь в орденах, в жопу пьяный, и как закричит: «По немецко-фашистским гадам – огонь!» Еле увели. Или Борька Стругацкий. Рассчитал мне на даче в Соснове яму для навоза, ну вырыли по его расчетам. Навоз привезли – только треть влезла. А ведь он же астроном, сложнейшие уравнения в голове решает, а яму для говна не рассчитал. И я вот, с этой повестью их, тоже не рассчитал – столько лет возимся.

На площадке он затеял шутливо рассказывать о моих мытарствах и наших тяжбах: «Я же хотел, чтобы ты режиссером был, а ты ушел какую-то какашку ставить». Все смеялись, я тоже. Потом он сказал: «Лёша, зачем кормить комплексы, возьми двух-трех артистов и паси их».

А через день объявил: «Наши отношения держатся на прежних договоренностях, я жду от тебя работы, самостоятельной режиссерской пробы». Как спокойно и нормально это теперь слышится, он настаивает, чтобы я делал то, чего хочу сам. Мы должны договориться с ним – это серьезная и взаимная потребность. Я не обойду этот камень. Только теперь уже не страшно. Я понимаю, что весь стремительный предыдущий взлет мне был дан авансом: «Я беру вас ассистентом по площадке, а не режиссером…» – это было ради отца, ради их былого знакомства, ради его памяти. Он всякий раз оговаривается, называет меня именем своего однокурсника – Женей, а хочет – Лёшей.

Я сам стыжусь и рабского костюма, и денег, которые получаю просто за отсиживание в павильоне.

Он пришел и сказал: «Давай-ка снимай».

Да, пора, я готов.

Круг замкнулся – совпали створы.

А на следующий день Герман заболел. Пришла Кармалита с корзинкой и резолюцией: «Все снять – неделя сроку!»

Мы с оператором Андреем Вакориным поехали в Грузино искать нашего типажа. Блуждали по зимним пустым садоводствам, спрашивали в автопарке, где Вася уже давно не работал. Наконец нашли его дом, внутри лаяла собака, а веревка торчала наружу – к цепи, колышку, будке. Походили, покричали – уехали. Решили на авось взять камеру, свет, гримера, студийную машину и через день нагрянуть – вдруг застанем.

Но утром выяснилось – Герман болен настолько, что картина встает. Врачи обнаружили у Алексея Юрьевича в легких какую-то неведомую и очень опасную бациллу. Я, следуя полученной резолюции, тем не менее пришел в администрацию, и скопившееся облако общей тревоги разразилось направленным в меня громом: я тут же был распят за хамскую просьбу дать камеру, свет, гримера и прочее, выделить машину и отправить меня на съемку в дальний поселок к неведомому Васе.

– Обнаглели молодые! – багрово грохотал продюсер. Директор обрушилась нещадным ливнем упреков, за их спинами вжался в стену плакат с надписью: «Не трожь молодежь!» Я чувствовал себя последним бойцом Бреста: фашисты уже под Москвой, а он все воюет.

Вася живет так же, как Мужик в сценарии «Преодоление холода». Будто прочел и воплотил этот сценарий. Такой же захламленный сарай, собака, не дом – логово. Нужные вещи по необходимости достаются из хлама и, исполнив свое, тут же исчезают, будто и не было их никогда. Здесь ничего не выбрасывается, все оседает, предметы берут на себя функцию памяти, ибо сам хозяин ничего не помнит – отказался. У Мужика в сценарии был рыбацкий гараж, а у Васи его дом. И все здесь гораздо сильнее и выразительнее, чем в сценарии, потому что это – есть, это не я придумал.

Правда киноизображения сродни воспоминанию, сродни узнаванию – она держится на экстазе. Увидев что-то настоящее, ты вдруг как будто вспоминаешь это, как будто узнаешь, тебя прошивает, как блеснувшее в разрыве облаков солнце. «Я знал, – говоришь ты тогда, – я вспомнил, я вижу». И все присутствующее на момент, пока ты захвачен этим экстазом, начинает существовать, пребывать в настоящем времени. Это настоящее – не грамматическое, не противопоставленное прошлому или будущему, оно – психологическое, оно вырвалось, блеснуло сквозь ненастоящее. Настоящее время – это одушевленное время, время бытия, время встречи. И счастье для кинорежиссера, если этот редкий момент исхитрится поймать камера.

Сколько раз я видел, как Герман на съемочной площадке, разводя мизансцену, «зависал» – вдруг останавливался, отходил в сторонку, закрывал глаза и будто вспоминал что-то. Потом возвращался и продолжал. Как смотрел только что отснятый дубль, и мучительно взвешивал про себя, прокручивал повторно и снова мучительно думал.

– О чем ты, Лёшечка? – осторожно спрашивала Кармалита.

– Пытаюсь вспомнить…

– Что вспомнить?

– Так было или не так.

Или как часами сидел один в кабинете, пока стажеры репетировали кадр. По стенам – десятки портретов типажей и большие групповые дореволюционные фотографии.

– Вот смотрю на них – никого уже нет, никого. Никого из тех, кто смотрит на меня.

Тарковский ценил четырех русских режиссеров. Имена троих менялись, одно – нет. Но они не были знакомы лично. Как-то в Дании Герман с приятелями хотел сходить на «Жертвоприношение». Тайно, потому что за ними неусыпно следил сопровождавший их гебист. Придя к кинотеатру, они получили отлуп: «Вас всего четверо, а сеанс мы можем показывать, если в зале не меньше пяти человек». «Мы доплатим за пятого», – сказал Герман. – «Нельзя». И тут, весь запыхавшись, на велике приехал гебист: «Ага, попались!» – «Вот – кстати! Как раз будешь пятым, мы за тебя платим». Просмотр состоялся.

Когда во Франции Герман позвонил Тарковскому, тот уже тяжело болел, не мог говорить.

Когда в Питере я хотел в третий раз посмотреть «Хрусталева», пришел в единственный кинотеатр, где его показывали, мне сказали: «Показ состоится, если будет продано больше двух билетов», но второго не нашлось и гебиста на велике рядом не было.

А он снимает, несмотря ни на что. Для кого – трудный вопрос.

Не любит слово «импровизация»... «Давайте остановимся, не будем импровизировать, здесь надо подумать, переждать».

На съемках фильма «Трудно быть богом»

Всмотреться, вслушаться, увидеть – вспомнить. А вокруг сплошной поток, вал, производство, сроки, обязательства, нелепая «готовность», ложное «понимание».

Представляю себе: несется мощная горная река, шум, брызги сверкают на солнце. А ты сидишь и сосредоточенно держишь внимание на своем отражении, на том, что неподвижно. Время идет, и вдруг в эту неподвижность вплывает рыба.

Снято.

Едет в загородном автобусе мужик с собакой, улыбается, смотрит на меня. И я будто вижу его насквозь – его жизнь, заботы, переломы. Он выходит у автопарка, чтобы потом вернуться в мой сценарий, обрасти моими вымыслами. И при следующей встрече вымыслы оказываются правдой.

Поселок Грузино.

Дозорька, декабрьская ранняя тьма за окном.

Человек с изувеченным лицом, его дом с тремя кошками и собакой Алисой – все, как в сценарии, больше сценария. Что-то я угадал тогда, мельком увидев это лицо, разбитое в аварии в 93-м году. В город не выезжает, живет в поселке сторожем. Его навещает жена, она работает в детдоме. А был когда-то Василий Алексеевич Долгополов чемпионом города по гребле.

Потом мы шутили: выбрали для съемок самый короткий день в году. Это нас так мобилизовало, что всю натуру отсняли за полтора часа. Могло не быть ничего, но вечером позвонил Андрей Вакорин: «Завтра снимаем?» Я растерянно сказал: «Да». Взяли две камеры, утром Андрей вызвал второго оператора – Женю Кордунского.

Вася показал фото на водительских правах: «Смотри какой был!» – и грустно улыбается. На снимке обычный полковник – никогда бы не обратил внимания. Но авария стерла форму до содержания. Вася сел у печки, поставил бутылку водки – и полилось. Мы не успели снять первый монолог, самый горький и всеобъемлющий. Я впился глазами в Васю, а операторы без команды не включили камеры, потому что тоже обожглись

услышанным. Из этого монолога росли остальные. Много историй, одна наскакивала на другую. Про сценарий пришлось забыть, только бы успевать следить за ним, не упускать ничего, держать его внимание на плаву наводящих вопросов.

У него все – в прошлом, все лучшее – там. Он и нас поместил в прошлое, как недопустимую, невозможную в настоящем радость. Радость стороннего внимания к нему. Когда уходили, уже был пьян, открыл глаза.

– А знаете, ко мне приезжали кино снимать. К обычному сторожу, Васе Долгополову…

Настоящего у него нет, все, что было после аварии 93-го года, – все один день. Стерло человеку лицо. И хлынула судьба.

– Вася, сколько тебе лет?

Задумывается надолго, потом машет рукой.

– Я сорок девятого года.

Заговорил о сыне.

– А сыну сколько?

– Не знаю, он семьдесят первого.

Я решил назвать работу «Бабочка». Потому, что нежная душа в этом камне из шрамов.

Многие, кто посмотрел, сказали: «Вася ваш похож на Германа».

Задание выполнено. Пусть Алексей Юрьевич выздоравливает поскорей и посмотрит.

Кино – это дежавю, кино – это страшное внушение, оно может быть, даже если тебя самого нет, как страх или счастье, промелькнувшие мимо. Кино невозможно сочинить, придумать, хотя на стадии сценария можно, но сценарий – не кино. Кино нельзя вообразить – я воображаю себя в некоторую реальность: ах, я принц или Фантомас… нельзя… мне кажется… кино – это «Я вижу».

Когда ты вдруг растерялся, «потеряв кино», отходишь в сторону, закрываешь глаза: «Вспомнил!» Поворачиваешься к съемочной площадке, к экрану, к человеку, к цветку, к эпизоду на улице, к плевку на асфальте: «Я вижу».

Если не видишь – не смотри кино.

Вот такая истина в духе Козьмы Пруткова.

Не видишь – не смотри, зря стараешься.

Дом Васи я видел, и самого его видел, и собаку его. В кармане куртки лежал сценарий, я так и не достал его ни разу. Вася сел, открыл рот и – пошло кино. Правда, его никто не снял, потому что от неожиданности, от захваченности, сидели открыв рты. Но потом все же что-то сняли. Мы возвращались по ночной обледеневшей трассе, в сумке на коленях лежали две кассеты с материалом, и я бормотал:

– Только бы не авария, только бы не врезаться, а если что – лишь бы кассеты не раскололись – там же кино!

– Лёшка, где ты его нашел?

– Встретил, Алексей Юрьевич, в загородном автобусе. А мама сказала, что Вася похож на вас.

– Злобин, не ври, – встряла Кармалита, – Лёшка еще красивее.

– Светка, неужели? Чем этот беззубый человек со шрамом?

– Конечно, Лёшечка, ты у меня еще лучше. Но Злобин молодец. Если этот беззубый, весь в шрамах полуспившийся человек вызывает у меня интерес и хочется жить рядом с ним – кино получилось.

Но стреляного воробья на мякине не проведешь.

– Да, молодец, Злобин – обманул. А теперь, Алексей Евгеньевич, все же придумайте ваш текст, который этот человек скажет, и чтобы я ему поверил, что это его текст, его жизнь.

Пусть он пишет письмо своей бабе в город, чтоб приехала, носит эти письма в магазин кассирше, та всякий раз обещает передать, Вася уходит, а она письмо в коробочку кладет, и писем этих там… много. Одним словом, делай кино.

А я и не думал, что кино можно делать. Но пришлось.

– У тебя гриппа нет?

– А у вас?

– Проходи.

Герман долго настраивал телек, сели смотреть, за эти девять минут я думал, что ноготь сгрызу.

Мы говорили в его квартире на последнем этаже под крышей дома на Кронверкской.

Из окна был виден двор «Ленфильма», железные ворота павильона.

Наш разговор поначалу не касался ни студии, ни павильона, где вот уже сколько лет жила декорация Германа, меняясь и перестраиваясь. Это был самый счастливый разговор – спокойный, свободный, независимый.

– Лёшка, то, что ты сделал, хорошо, это безусловный скачок…

Собственно и всё, вторая часть фразы поставила меня в тупик.

– Я хочу, чтобы ты повел картину дальше в качестве режиссера, моего помощника. С десятого ты прикрепляешься на картину! Найди нам пару-тройку наших лиц, пока мы снимаем сцену с Аратой.

Я возразить ничего не успел. Тягостно при одной мысли – не выдержу простоев и ожиданий, унылости – не выдержу.

Не хочу, не хочу, не хочу – ныть каждой косточкой, чувствуя себя рабом зависимым, обманутым.

Дальше были темные сводчатые стены декорации, артисты и массовка в средневековых костюмах, изнурительные два дня репетиций, когда я должен был решить, возьмусь или нет. Пока что на площадке работал Юра Фетинг, но, по словам Германа, он вот-вот должен был уйти на свою картину, и тогда милости просим.

Признаться, я не хотел. Но и не мог отказать Герману, тем более после такого доверительного товарищеского разговора. Два дня я томился и решил: иду.

И пошел к продюсеру.

– Алексей, сейчас мы возьмем вас на прежнюю должность, ассистентом, с прежним окладом, а когда Юрий Фетинг уйдет, переведем.

– Это невозможно!

– Почему, денег мало?

– Нет, Виктор Михайлович, вы можете оставить прежний оклад, я не рублюсь за деньги, но в договоре должно быть написано «режиссер».

– Почему?

Вместо того чтобы просто ответить «так сказал Герман», я пустился в объяснения.

– Потому, Виктор Михайлович, что, выходя на площадку, я должен знать, быть уверен, гарантирован названной должностью, что могу любому ассистенту и сотруднику картины давать поручения, а не наравне со всеми прочими их выполнять – раз. Два – потому, что ответственность моя возрастает и задачи усложняются; три – я не знаю, когда уйдет Фетинг, он, может, через полгода уйдет, а меня Герман позвал режиссером, и я должен знать, что это так и не забудется, и Юра это будет знать, когда нам придется делить полномочия. Это называется одним простым словом – статус, и деньги здесь ни при чем.

Мы не договорились. Я не ошибся, Фетинг проработал на картине еще полгода, а я вечером того же дня ушел.

Был короткий разговор с Кармалитой.

– Светлана Игоревна, я ухожу.

– Что? Как? Почему?

– Мне нужно переговорить с Алексеем Юрьевичем.

– Это невозможно, будет скандал, я сама поговорю, а ты позвони завтра.

И завтра, и послезавтра, и неделю еще мы так и не поговорили.

Ему что-то сказали, что было удобно, и он просто не брал трубку.

А меня пригласили ассистентом к Игорю Масленникову на детскую комедию.

Спустя три недели Герман спросил Феликса, второго режиссера.

– Феля, почему Злобин ушел к Масленникову?

– Лёша, там больше платят.

И Герман повысил всей группе зарплату.

Через неделю мы столкнулись в коридоре студии, у павильона. Открылась дверь, вышел Герман, один, без Светланы и медленно пошел во двор.

Я догнал его у темно-зеленого джипа, где дожидался шофер.

– Алексей Юрьевич, мне нужно объясниться.

Герман тяжело повернулся:

– А, Лёшка? Ты думаешь, я с тобой объясняться буду? О чем нам говорить, ты просто сдрейфил…

– Это не так, Алексей Юрьевич.

Но он не слушал меня.

– Просто испугался ответственности, обосрался. А я ведь только хотел помочь тебе, поддержать. Твой отец, Женька, был самым талантливым на курсе, он был лучшим, но из него ничего не вышло. Из тебя, видимо, тоже. Будь здоров.

Он сел в джип и уехал. А я пожалел, что у меня не оказалось гвоздя под рукой – проколоть ему колесо.

Приснилось, что сижу в сумасшедшем доме, убегаю, а меня возвращают все время, причем один и тот же человек приходит за мной, берет руку и уводит обратно и говорит: «Я всегда приду, как только ты перестанешь думать обо мне!»

Сказать, что с годами все забылось, – неправда, вранье, ничего не забылось – вот же эти записки. Но вектор отношения поменялся.

Расставаясь с ним, я чувствовал, что уже никогда ни с кем в кино, в этой сумасшедшей профессии не будет так интересно. И я не ошибся.

Вряд ли меня это радует.

Потом была «Ника». Киноакадемия присудила Герману приз «За честь и достоинство».

Я уже несколько лет был москвичом, а он приехал дневным поездом, чтобы ночью же уехать.

– Здравствуйте, Алексей Юрьевич, поздравляю вас.

– О, Лёшка, привет! Странно, меня чтут за то, чем должен обладать любой школьник.

– Вот и отдайте вашу «Нику» школьникам.

– Рад тебя видеть. Знаешь, а возвращайся в Ленинград – скучно здесь в Москве.

Да, скучно.

В зале стемнело, на экран пошла проекция фрагмента из еще не смонтированной картины. Тот самый кадр, когда Румата кровавой рукой проводит себе по лицу. Когда включили свет, на сцене стоял Леонид Исаакович в костюме Руматы, в двухпудовых своих многолетних веригах. Он остроумно и основательно заявил, что Герман – инопланетянин.

В антракте я ушел, кто-то из членов киноакадемии давал интервью у гардероба:

– Герман! Да он один такой, один, понимаете – один.

Дверь захлопнулась, сырые московские сумерки моросили тенями прохожих, и только последнее грустное слово стонало, прищемленное дверью: «один, один, один».

Человек Божий, режиссер…

– Лёшка, меня любить – не профессия.

– Конечно, я и не претендую.

Профессионалов и так хватает.

Часть третья: еще «колечко»

Я почти уже написал книгу о нем, теперь придется переписывать. Почему? Потому что он уже ее не прочитает.

– Еще дубль! Внимание, съемка! Приготовились!

Хлопушка с номером дубля отбегает от камеры, сорок человек, неделю репетировавших в павильоне, исправно повторяют наработанное, а камера идет от одного к другому за плечом главного героя. Он останавливается, оборачивается, что-то увидев краем глаза или услышав позади себя, и смахивает случайную от ветра или дыма слезу. По лицу чуть мелькает грустная улыбка.

– Стоп! Еще дубль, – кричит режиссер.

И все повторяется в седьмой раз: идет по закоулкам декорации герой, возникают чьи-то лица, горят плошки с жиром, он оборачивается – и уже никакой грустной улыбки, только случайная от ветра слеза.

– Снято, молодец! Всем спасибо – смена окончена.

Все расходятся. В том числе и дрессировщик с двумя ласковыми козочками. Он забавно говорит с ними совершенно козлиным тембром: и-де-её-м-те-ее. Идем-те-ее.

Когда режиссер уходит, актер бежит к монитору и просит показать дубли. Их почему-то только два: предпоследний и последний, шестой и седьмой, а номера на хлопушке «1» и «2». Предшествующие пять, оказывается, не снимались, не включали камеру.

После трех дней репетиций снимается следующая сцена. Актер знает, что камеру не включат, пока он не перестанет «играть», пока полностью не угаснут рефлексы самоконтроля и представления о себе в этом кадре, пока он не забудет про камеру и тело не отвыкнет включаться по команде «Начали!». Ему безразлично происходящее, он знает – пленка не идет. И не потому, что им жаль дорогой пленки, а просто этот тучный угрюмый человек всерьез играет в режиссера и не тратит зарядов зря.

– Внимание, репетиция, чисто технически – для камеры! Начали!

Актер просыпается в телеге, зевает, пинает кучера, и телега трогается.

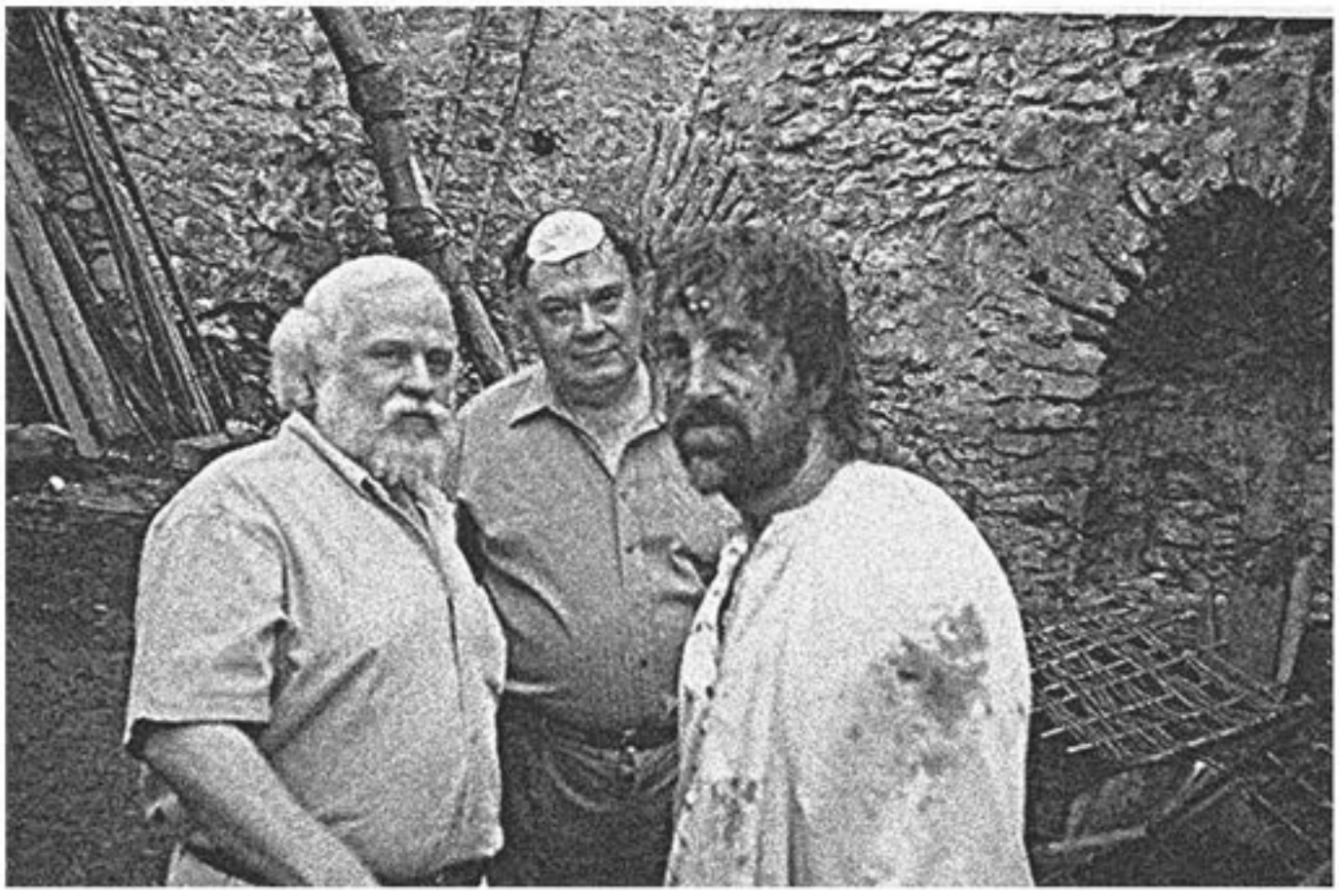
– Снято!

Актер смотрит, как гаснут один за другим приборы на колосниках под потолком павильона, безучастно позволяет разгримировать себя – смена окончена.

Через неделю репетиций следующей сцены он уже не думает, включит камеру этот пожилой ребенок или не включит. Объявит ли съемку, а сам покажет оператору сложенный из пальцев нолик или потребует очередную репетицию и тихо поднимет указательный палец, означающий единичку – первый дубль.

Актер уже ничего не знает, не думает ни о каких обстоятельствах роли и живет, как тигр в зоопарке – идет и идет километр за километром, куда-то вперед, не замечая клетки. А зеваки с улицы думают – мечется взад-вперед.

Тучный человек ложится спать, ему видятся неснятые кадры, когда-то давно по каким-то причинам не включилась камера: где этот аист, пять раз подряд взлетавший перед идущим по полю обозом, – режиссер в этот момент ругался с оператором, но аист улетел.



С Петром Вайлем и Леонидом Ярмольником на съемочной площадке

Или подбежала перед съемкой актриса: «Я поняла, здесь нужно плакать, просто все сыграть через слезы!» Оператор долго ставил свет, а она сидела перед камерой и держала состояние – как точна и хороша она была (но камеру не включили), а потом репетировали, и на репетиции она выложила всё – и это было здорово, и все смеялись, но камеру не включили. А по команде «Внимание, съемка!» актриса не смогла так: были и слезы, и резкие порывы, и отталкивание партнера… но мышцы лица уже помнили, когда улыбка сквозь слезы, а когда сжатый в скорби рот, мышцы знали, а не удивлялись, повторяли, а не жили впервые – это тоже был неснятый кадр.

Сколько раз потом режиссер гениально хитрил, когда после команды «Стоп!» камера все равно шла и самые дорогие живые моменты, когда актеры «выключались», попадали в картину. Сколько раз он снимал, вообще не объявляя ни репетиции, ни съемки: его обученная группа незаметно рассасывалась из кадра и заболтавшиеся на скамеечке артисты даже не подозревали, что их снимают.

Он был уже опытным, сильным режиссером, щемили память эти навсегда неснятые кадры, и всякий раз, включая камеру, он думал: «А вдруг?»

Страшный, всегда почти пустой коридор на первом этаже «Ленфильма». Там павильоны. Мертвый сезон студии весь в запустении этого коридора. Он – артерия, проход из города во двор – к корпусам и цехам. В нем все время мрело броуновское движение и накуренность. Когда Сокуров снимал «Молох», небольшие стайки его группы, уже три месяца не получавшей зарплату, пробегали по коридору туда и вечером, так же тихо и робко, – обратно. Сейчас все по-другому: из одного павильона вытекают средневековые рабы, голодранцы, солдаты Германа, из другого цвета морской волны – нарядные, как елки, актеры и массовка «Павла Первого». Сверху со второго этажа гуськом спускается цепочка фашистов – к Лёше Герману-младшему на пробы.

Пьют чаи, курят, болтают, расходятся до следующего перекура. Носятся ассистенты, помрежи, осветители, бегут за приборами в цех… В этой толпе хорошо, уютно тереться.

И седой маленький наш второй режиссер Феликс бормочет: «Прямо как в лучшие годы».

С Германом поначалу казалось, что слишком все серьезно, пафосно, все принципы и правила раздуты, доведены до абсурда. Все эти крики, испуганные или казнящие взгляды. В этом было мало юмора, и я зло тяготился. Но воспитывался глаз, не пропускающий никаких деталей, вырабатывалось категорическое небезразличие к актерскому существованию, болезненное чувство правды. То, что вначале так бесило и чего я не понимал: «пустые и полные глаза» – что это значит? Да то же, по сути, что пустой или полный артист на сцене. Только в театре, будучи органичным и наполненным, можно еще добавить некоторый плюс по негласной договоренности со зрителем – невидимое подмигивание, реализуемое на поле взаимных симпатий. А в кино это невозможно, соврать нельзя: пленка – это пленка, документ, она без души, она – фиксатор. Зритель в кино откликается на увиденное, в котором не принимает участия. Поэтому и говорят «кинокартина». Сопереживает ли человек закату? Или ужасающему виду преступления либо катастрофе? Нет. Он может хотеть поделиться этим, держать за руку любимую, или друга, или оппонента – не важно. Это тоже будет сопереживание между зрителями, сопереживание в зале. Но кино останется прежним, у него – свое время. Оно снято объективом, когда-то, в какой-то момент. И в этом его грандиозное преимущество перед театром. Спектакль не вернешь, он случился однажды и не повторится никогда. Только в театре возможно спросить: «Ну, как сегодня?» И это «сегодня» – уже ушло. А кино, если оно настоящее, конечно, способно вернуть время. Вернуть в том неприхотливом смысле: «Ты мне дал – я возвращаю». Мало кто исхитрился поймать время на приманку объектива. Но о многих в данном случае не говорят. Театр происходит вне времени, он случается с людьми, его природа мистериальная, потому невозвратная. Кино, если оно настоящее, взято временем в плен, и оно же, а иначе не бывает между узником и стражем, держит время в плену.

Когда работал у Германа, многое переживал: этого не знаю, так не смогу, и всегда давила или восхищала дистанция. То, что он взвалил на себя, что взялся разруливать, в чем объявил себя распорядителем, и не самозвански, а по-настоящему, – все это мощно дистанцировало, отдаляло Германа. Кто решится – вставайте рядом.

Но я не хотел. Не боялся – не хотел. Мое кино другое и жизнь моя – про другое.

А быть ассистентом у кого бы то ни было потом – скучно.

В апреле 2010 года мне в Ташкент на съемки позвонил Саша Чутко[1]:

– Лёша, я наконец-то съездил на озвучание к Герману, он спрашивал о тебе, просил дать твой номер.

– Дал?

– Дал.

В июне я позвонил Герману сам:

– Искали, Алексей Юрьевич?

– Лёша, мы со Светланой сейчас в Германии, я после операции – устал, сил мало, надо заканчивать картину, делать озвучание – помоги.

1 сентября. Начало учебного года, я снова выбрал ученичество.

1. Актер огромного дара и обаяния. Можно было бы пошутить – и размера тоже. Я помню всех, кого Герман пробовал на роль Руматы, и не помню претендентов на роль Дона Рэбы. Наверное, Александра Чутко Герман утвердил сразу, и Саша терпеливо играл свои сцены со всеми кандидатами на главную роль. Всякий раз он тревожился – а вдруг Юрьич разочаруется в нем? Но не тут-то было – для режиссера органика Чутко была мощным тестом правдивости его партнеров.

Перепрыгивая лужи, мчусь в просмотровый зал, бегу – боже, какая юность!

И какая честь: мы в зале вдвоем – Светлана Игоревна в последнем ряду за столиком под лампой читает закадровый текст и неозвученные реплики персонажей. А с экрана несется рабочая фонограмма со всеми командами, криками, подсказками – великолепный и неповторимый шум «кухни», которую, жаль, никто из зрителей никогда не услышит.

«Удар – и Русь пощады просит, Удар – и Венгрия в крови», – Герман как-то цитировал Заболоцкого, он спутал, но получилось лучше. У автора бледнее: «Глядишь – и Русь пощады просит, Глядишь – и Венгрия в крови» – талантливая забывчивость талантливого человека. Ничего общего с повестью Стругацких, более того – ничего близкого моим ожиданиям: после четырех лет работы на картине – другой фильм!

После просмотра спрашивают:

– Ну как?

– Я, пожалуй, недельку помолчу.

– Много юмора в картине, правда?

– Чего? – переспрашиваю. – Это не кино, а расстрел в упор, контузия взрывом.

Юмора никакого в картине нет, смешного – да, много, страшно смешного, а юмора… Юмор – чувство дистанции, а здесь автор взрывает себя, заодно и нас.

Бóльшая часть зрителей уйдет на первой трети просмотра.

Каждая отдельная сцена – шедевр. Взятые вместе – огромная, несвязанная сюжетом хроника о том, как «не вышло». Как ничего не получилось из затеи под названием «жизнь». Очень страшно по смыслу, по сути, по мировоззрению. Как в блокаду машины по льду Ладоги шли с открытыми дверями – успеть выпрыгнуть! – так и здесь зрительный зал должен быть нараспашку.

Все сюжетные линии порваны, фабула едва намечена, мне мешало знание сценария, я все хотел за чем-то следить, а следить было не за чем – жизнь здесь так и не началась, в этот ад не сошел Бог, ад даже ничего не узнал о Боге, – это то, во что мы усиленно себя вколачиваем.

Как горько и страшно, если из нас тоже ничего не получится.

Зная все приемы и сумму приемов, я не понимаю, как это сделано. Невозможно восторгаться картиной, невозможно сказать даже, получилась она или нет. Можно смело сказать – это не кино!

Но это «не кино» своей настоящностью делает все прочее, что прежде называлось «кино», просто бессмыслицей.

Болит голова, очень тяжело.

Кого хватит на такое? А еще год или больше идти над пропастью без доски и каната – верой.

Через несколько часов мы должны встретиться.

Наш роман с Алексей Юрьичем всегда непредсказуем. Друзья спрашивают:

– Лёшка, насколько уезжаешь?

– Может быть, на неделю или на год – как пойдет.

У тон-ателье № 2 под стеклянным потолком обрызганные сентябрьским солнцем стоят, как постаревшая фотография, редактор Евгений Прицкер, звукорежиссер Николай Астахов, Нелли Аржакова и девочка-администратор; с чашечкой кофе у автомата притулился продюсер Виктор Извеков.

Светлана Кармалита впереди, а Герман идет, как всегда, с палочкой, но теперь по-настоящему тяжело.

– Здравствуйте, мои дорогие, как странно, что я вас вижу и при этом вы, кажется, меня тоже видите.

Подошла сияющая после отпуска Ольга Багирова.

– Здравствуйте, Алексей Юрьевич. Как вы постройнели, похудели!

– Да, теперь на три размера меньше гроб нужен – экономия, да? А мне, знаете, Володя Ильин приснился: такой лужок, солнечный, прохладный, птички поют и бежит ко мне навстречу Володька и тащит в руках две покрышки новенькие: «Гляди, Лёша, что я достал, как раз для моей «Нивы», до чего же повезло!» И понял я, ребята, что это рай. А вот Светку в рай не пустят. Там, конечно, есть отделение для хохлов и даже гуцулов, в нем почему-то еще и овцы. Но ее туда все равно не пустят.

– Это почему же, Лёшечка?

– Им нужен тот, кто ад вверх дном перевернет, а кто же, кроме тебя? Ну, все там готово?

– Готово, Алексей Юрьевич, – улыбается Николай Астахов.

Евгений Прицкер протягивает Герману журнал, развернутый на чьей-то живописи:

– Это, Лёша, твой дядя – Константин Клюге.

– Да-да, у бабки была сестра-близнец, Клюге – ее сын. Его недавно убили в Париже. Продали роскошную квартиру напротив дома Миттерана, где-то растрепал о деньгах, пришли русские братки, пытали дядьку-старика с женой; они как-то убежали, но от потрясения и пыток он помер. А мне стыдно. Мы ехали из Канна после «Хрусталева», я был не в духе, никого видеть не хотел. Он ждал в Париже, хотел поддержать, я позвонил, сказал, что не

приеду, в другой раз. «Ах так, – говорит, – тогда считай, что у меня нет племянника». А я: «Ах так, тогда считай, что у меня нет дяди». И не встретились. А он талантливый художник был, в 43-м в Шанхае пришел в советское посольство: «Я хочу вернуться!» – «Фамилия?» – «Клюге» – «Как? Слушайте, Клюге, выйдите на улицу и впредь ближе чем за квартал к посольству нашему не подходите. Мало нам фашистов!» Этому энкавэдэшнику дядя обязан жизнью, вернулся бы он с такой фамилией, никто бы его не спас, никто, никакая бы проститутка.

– Алексей Юрьевич, все давно готово, пойдемте работать.

– Коля, подожди, – перебивает Кармалита. – Лёшечка, какая еще проститутка?

– Которая Шаламова спасла. Он ее в госпитале от гонореи вылечил, а она потом в штабе лагеря приговоры распечатывала, и ей попался шаламовский смертельный, там четыре буквы стояло: «КРТД», третья буква означала «троцкист», а это расстрел. Так вот, она опечаталась, одну букву пропустила. Иначе не было бы у нас никакого Шаламова, поняла?

– Конечно, котик, тем более что я эту историю сама знаю, и, если помнишь, я же тебе ее и рассказала. Только, по-моему, она не проститутка была…

– Алексей Юрьевич, мы работать пойдем?

– Пойдем, пойдем, Коля! Во Франции проститутки дешевые, а отели дорогие. Поэтому у них все по минутам – пятнадцать минут на человека, не успел – плати еще. И как вкалывают – поток. А наши? Их снимут на всю ночь, в ресторан сводят, номер оплатят, а они вольют клиенту димедролу в водку, он и вырубается – не может ничего. Никто в этой стране не любит работать. Ну что, ребята, пошли слушать? Знаете еще, мы, конечно, великая страна, по нам текут великие реки, у нас великая поэзия, Достоевский великий и Толстой, но больницы наши, как в русско-турецкую войну у турков для русских. А там, в германской клинике, где я лежал: справа компьютер, слева компьютер, идешь по коридору, а за тобой тоже компьютер, как собачка, тащится, и ты с ним разговариваешь…

Это произносится уже на спуске в звукостудию, Алексей Юрьевич держится за поручень, другой рукой стучит по ступеням палкой, следом, как собачка, тащится первосентябрьская компания, собравшаяся после долгого перерыва.

Вот мы уселись смотреть материал, слушать Дона Рэбу, что озвучил Саша Чутко. Вся сцена целиком с первого же кадра за горло схватила и не отпускала – материал такой интенсивности. Слишком много всего – и ничего лишнего. Грандиозно. Какие-то реплики не шли, казались Герману чужеродными.

– Не могу, ребята, чужое в меня входит нарывами, надо переозвучить. Вызывайте Злобина.

– Так Злобин же здесь.

– Извини, Лёшка, я имел в виду Чутко. А ты что думаешь, получилась сцена, может так кто-то еще?

Прежде он об этом не спрашивал, но теперь можно – картина смонтирована.

– Нет, – говорю, – так не сможет никто.

– Жаль, я-то помру скоро. И картину эту не доделаю.

А вот это прежде было, без конца: «Помру, помру».

– Типун тебе, Лёшечка, на язык, я тебя не отпущу никуда!

Ну вот, и это было. Герман рассказывает очередную байку:

– Я как-то в Японию приехал, меня в аэропорту хмурый и наглый такой гэбист встречает: «Ну что, – говорит, – привез селедки и черного хлеба?» «А ты что, – говорю, – тоскуешь по родине?» – «Не то слово!» Сели в машину, он мне хор Пятницкого врубил, «Калинку-малинку». Я шалею: тут Япония за окнами, а этот со своей пердячей тоской. «Знаешь, – говорю, – я вернусь в Москву, кому надо словечко замолвлю – будешь ты в Москве большим начальником». Он музыку выключил и едет в хмуром молчании, а потом как расхохотался: «Представляешь, мне по списку обеспечения положено коверкота полтора метра на костюм, две шкурки каракуля на воротник и две пары калош. До сих пор с 36-го года эти списки не менялись. Здесь-то этих калош днем с огнем, а в Москве, поди, найдутся еще?» «Так что, не поедешь?» – спрашиваю. – «Нет уж, лучше здесь потоскую!» Потом в ресторане сидели, я водочку пил, а он предпочел сакэ. Вот так-то.

Герман в кресле, перед ним вентилятор – ему жарко. Кармалита на стуле в теплой безрукавке – она мерзнет.

Евгений Прицкер в углу. Когда Герман говорит «Женя», мы переглядываемся, прикидывая, кого он имеет в виду. По-прежнему оговаривается, называя меня отцовым именем.

Еще Юра-режиссер, Илья-ассистент, а Коля Астахов у пульта.

За нами в аппаратной еще трое, а дальше в предбаннике кто-нибудь из администрации и Ольга Багирова, ассистент по актерам.

Работа строится следующим образом. Сперва смотрим малюсенький кусочек сцены с черновой фонограммой – она считается наиболее точной. Потом прослушиваем пять-шесть дублей озвучания.

– Ну? – спрашивает Герман.

И мы по очереди называем номера дублей, показавшихся лучшими: Илья, Света, Коля, Женя (это я либо Прицкер), Юра и…

– А ты что скажешь, Маленькая?

Маленькая – это помощник монтажера, ей оказано особое доверие за непредвзятость суждения и художественно неискалеченный слух.

– Маленькая, что-то ты грустная сегодня, томная какая-то, у тебя появился любовник или наоборот?

– Лёша, что ты все к ней пристаешь?

– Молчи, Светлана, тебя она вообще крысой называет за глаза, правда, Маленькая?

– Врете вы всё, Алексей Юрьевич!

– Ну вот, я же говорил. Знаешь, мы тебе пояс верности наденем, и если жених появится, пусть сварку достает или автоген. Так какие тебе дубли пришлись?

– Четвертый и шестой.

– А тебе, Женя?

Мы с Прицкером хором отвечаем, совпадая во мнениях.

Потом Герман называет свой дубль, и снова слушаем черновую фонограмму. Потом – все отобранное, пока не останется два дубля, из которых слепят один, прибавив к нему плевок из первого, хрюканье из четвертого, мычанье из шестого. И тогда уже слушаем смонтированный вариант. Николай бежит это склеивать, а мы курим наверху у входа. Герман остается один, отдыхает и ждет.

Спускаюсь, Алексей Юрьевич смотрит на меня, отворачивается.

– Этот дубль плохой, весь актерский, он пыжится, тяжело дышит, играет все вокруг на ложной физике, а в адрес партнера неконкретен, не надо бы все наружу, нужно припрятывать. У Паши Луспекаева в одном спектакле был медальон и в нем какое-то изображение женское, толком никто не знал, а он время от времени откроет его и смотрит – это так притягивало, какая-то тайна. Я Пашу любил, и он меня. Он даже в моих ботинках похоронен.

И вдруг спросил меня, как умер отец:

– Лёша, а как Женька умер?

Я рассказал.

Все возвращаются с перекура, Николай готов показывать смонтированный дубль.

Герман крестится, чего прежде не бывало, кроме тех случаев, когда выдавал что-нибудь невероятное, например:

– Вот те крест, у Ролки Быкова на ногах были когти, и он босиком по полу все стучал ими и пугал Светку. Потом, уже много после «Проверки на дорогах», он сказал: «Знаешь, почему я у тебя так хорошо сыграл, Лёша? Потому что прежде я всегда играл начерно, а у тебя сыграл начисто». И я ответил ему: «Не думаю, Ролка, что ты у меня хорошо сыграл…» – а сам перед ним благоговел, он единственный в моей жизни, кого я считал и до сих пор считаю гением.

Я сижу и потихоньку строчу в записную книжку. Как ругался Герман десять лет назад, что я ничего не записываю: «Не понимаю, как можно режиссеру без записной книжки обходиться?!» А я обходился, просто запоминал все-все по работе, было ярко, внятно и интересно – запоминал. Теперь он, наверное, украдкой радуется, а знал бы, что я пишу то, что к делу вовсе отношения не имеет!

Он продолжает, я записываю:

– Здесь, ребята, прежде кафе было. Как-то захожу, а в очередь за киселем несколько Лениных стоят, тогда на студии картин пять про Ленина снимали. Тут заходят Эрмлер и Козинцев, и все эти Ленины впали в образ, тянут руки к киселю, будто с броневика апрельские тезисы читают. А рядом проходит такой разоблаченный Сталин. И ассистентка к режиссеру подбегает: «Товарищ режиссер, скажите, а Сталина куда писать – в массовку или в эпизоды?» – «В роли, дура!» – «Почему в роли, это даже не артист?» – «На всякий случай пиши в роли, мало ли что!» Мне Симонов рассказывал, что на XIX съезде партии, когда Сталин шел на трибуну, с него свалились штаны. И девять генералов бросились их подтягивать. А Сталин вышел и сказал: «Все, товарищи, после такого казуса пора уходить с поста». Так зал на колени встал – умоляли остаться. Мало кто из них потом выжил. У меня вот тоже штаны сваливаются и пиджак висит, как на чучеле, я стал каким-то гибридом Аполлона и индюка.

– Алексей Юрьевич, мы работать сегодня будем?

– Да, слушаем дальше.

Переходим к следующему «колечку» – маленькому отрывку сцены: Дон Рэба раскладывает перед Руматой кости Руматы Эсторского, сверху бросает череп. «Как зовут?» – спрашивает Румата.

Герман вздыхает:

– Да, думал ли он, что потащат в кино, будут дурачиться. Может, это череп Вавилова, правда, тогда была бы дырочка в затылке, впрочем, нет, Вавилов умер голодной смертью, вполне может быть и Вавилов.

Знаете, как-то приехал в Волосово, деревню какую-то, а там бегают черноглазые и кудрявые мальчики и девочки – евреи, что ли, думаю; оказалось – итальянцы. Был приказ немцев и итальянцев в плен не брать, а они сдавались целыми ротами. Ну немцев, понятное дело, в расход, а итальянцев просто прогоняли и все. И вот половина Волосовского района кудряво-черноглазая, только все в говне и самогоном пахнут. А я думал, еврейские дети.

Тот майор, что на танке во главе колонны в Освенцим въехал, тут же бросился в ужасе Жукову звонить. Представляете, какой-то майоришка – Жукову, так его потрясло увиденное – горы детских трупов. Там перед освобождением не смогли достать «Циклон Б» для газовых камер и детей живьем в печи бросали. Местные из округи потом рассказывали, какой крик стоял трое суток подряд. Светка, сними очки, на Геринга похожа. Давайте дальше смотреть.

После «еще колечка» объявляется перерыв, иду в буфет, встречаю Дмитрия Поднозова, худрука театра «Особняк», – он зарабатывает беспрерывными съемками – чтобы театру зарплату платить. И уже отзвучал у Германа:

– Кого озвучивал, Митя?

– Этого, длинноволосого, который кашляет все время.

– Рипата?

– Да, его.

Странно, подумал я, неужели замечательный ижевский писатель Валерий Болтышев, который так хорошо сыграл эту роль, сам не смог озвучить? Я спросил Митю.

– Не смог, он год назад застрелился. У себя на кухне, из ружья.

Сколько же рамок будет в титрах этой картины…

И сам Герман, кажется, непрерывно об этом думает.

Вот занервничал – никак не лепилась одна очень важная реплика – и закричал на ассистентку. Потом извинился, подробно и искренне, все объяснив страхом, что не получается. Какая же в нем накоплена мощь тревоги!

Не случайно спросил об отце.

Я накануне поехал на Северное кладбище. Ливанул дождь, пришлось ехать на частнике прямо к могиле. Водитель ждал, я только и успел сказать: «Знаешь, папа, я снова пошел к Герману работать». И уехал. А когда возвращались, дождь перестал, брызнуло солнце и повисла радуга. Живите, живите, не бойтесь – еще полно работы, и в страхе жить нельзя. Об этом ведь ваше кино, Алексей Юрьевич, правда?

В конце перерыва стоим во дворе на солнышке, вдалеке слышится стук палки – идет.

– Встретил Сокурова – еще более загадочный. К нам при Горбачеве пришел Масленников и велел всем смотреть картины Сокурова. А мне что их смотреть, если у меня в монтажной Саша прятал «Одинокий голос человека», приходил с леечкой пленку опрыскивать, чтоб не сохла. Но вот при Горбачеве пришло его время. Потом он про Ельцина фильм снял, очень подружился, ходил в гости. Пришел Путин, теперь он лично Сашу продюсирует. И все это

без тени конформизма. А начинал в составе партбюро «Ленфильма» и секретарем комсомола во ВГИКе. Но взгляды самые прогрессивные, первый снял кино по Платонову. Горбачев, кстати, был человек совестливый. Он меня всякий раз забывал. Вдруг встретит и вспомнит и сразу Госпремию дает от неловкости.

А знаете, как Михаил Светлов орден получил? Его во время войны какой-то полковник вызывает: «Вы, говорят, поэт? Напишите что-нибудь вроде песни «Каховка-Каховка» – очень ее люблю». А Светлов ему: «Это, товарищ полковник, я и написал». – «Не может быть! Вот майор, что скажет?» Майор подтвердил: действительно, «Каховка» – песня Светлова. И тогда полковник у себя с груди орден снял и Светлову на грудь повесил.

Юра Цурило сейчас в Венеции призы получает, а его ведь бабушка воспитывала. Отец – цыганенок маленький, как он такого здорового Юрку заделал? За всю жизнь один раз появился. Пришел цыган с огромным тюком – перина. Он ее развернул, а там полно курей со свернутыми башками – накрал по соседним деревням. Вот и все алименты, только его и видели.

Ну что, Николай, смонтировал блевотину?

– Смонтировал, Алексей Юрьевич.

– Пошли в зал.

Рассаживаемся в тон-ателье, нет Кармалиты.

– А где Светлана?

Запыхавшись, входит Светлана Игоревна.

– Простите, ребята, немного задержалась.

– Ну что, Светочка, что еще мы будем делать, чтобы не работать, – улыбается Герман.

Она впилась в него нежным взглядом, помедлила и парировала:

– Тебе бы заурядности…

– Заурядности у тебя уже были.

Потом запел:

– Пятнадцать человек на сундук мертвеца… А знаете, что когда вожди на парадах толпой выходили на мавзолей, то все думали – это про них песня.

Алексей Юрьевич оглядывает присутствующих:

– Да, ребята, подросли вы, ведь еще детьми сюда пришли: Прицкер с ранцем, Малышка со скакалкой, Илья на трехколесном велосипеде, Злобин мотался туда-сюда, а начинал еще в ясельном возрасте, на помочах ходил с погремушкой, и даже Светка, такая юная, такая… повзрослели, да. Ну, давайте дальше слушать – еще «колечко».

07.04.12

Для представления в издательство я попросил Германа написать отзыв о книге отца. Алексей Юрьевич приехал на пару дней в Москву. Мы созвонились, и он продиктовал:

– Лёша, записывай…

– Секундочку, Алексей Юрьевич; да – пишу.

– Я имел честь в 1960 году закончить режиссерский факультет ЛГИТМиКа, Ленинградского театрального института. Должен сказать, что курс Александра Музиля был группой на редкость достойных людей. Среди моих соучеников был и Евгений Злобин.

У курса был один минус – он был угрюмоват: совместные вечера зачастую сводились к выяснениям, кто будет, кто не будет режиссером, у кого получится, у кого нет. Одна фигура ни у кого не вызывала сомнения. Все должно было получиться у блестящего и всегда веселого Жени Злобина. Мне он казался наиболее способным из нас.

Да может, так оно и было.

Кроме того, его всегда хорошее настроение вообще помогало всем существовать так, как мы существовали. Женя весь был направлен в счастье, успех, и ему очень шли бы аплодисменты. Он был добр и остроумен.

Капустник, который мы сделали у меня на квартире с пародиями на Сталина, Берию и прочих, появись поблизости стукач, привел бы нас всех к беде. За аналогичный капустник во ВГИКе многие поплатились. Капустник делал Женя – и пронесло.

После института мы все разошлись: режиссура – дело индивидуальное.

Я потерял Женю из виду.

Иногда встречались. И все у него было хорошо.

А потом он умер.

И я так и не понимаю, почему из Жени не вышел гейзер.

Очень жаль.

– Я полагаю, Алексей Юрьевич, точка?

– Я полагаю, да. Можно добавить: «очень-очень жаль».

На следующий день я поехал к Герману за подписью. Открыла Кармалита, Герман лежал где-то в глубинах их московского жилья.

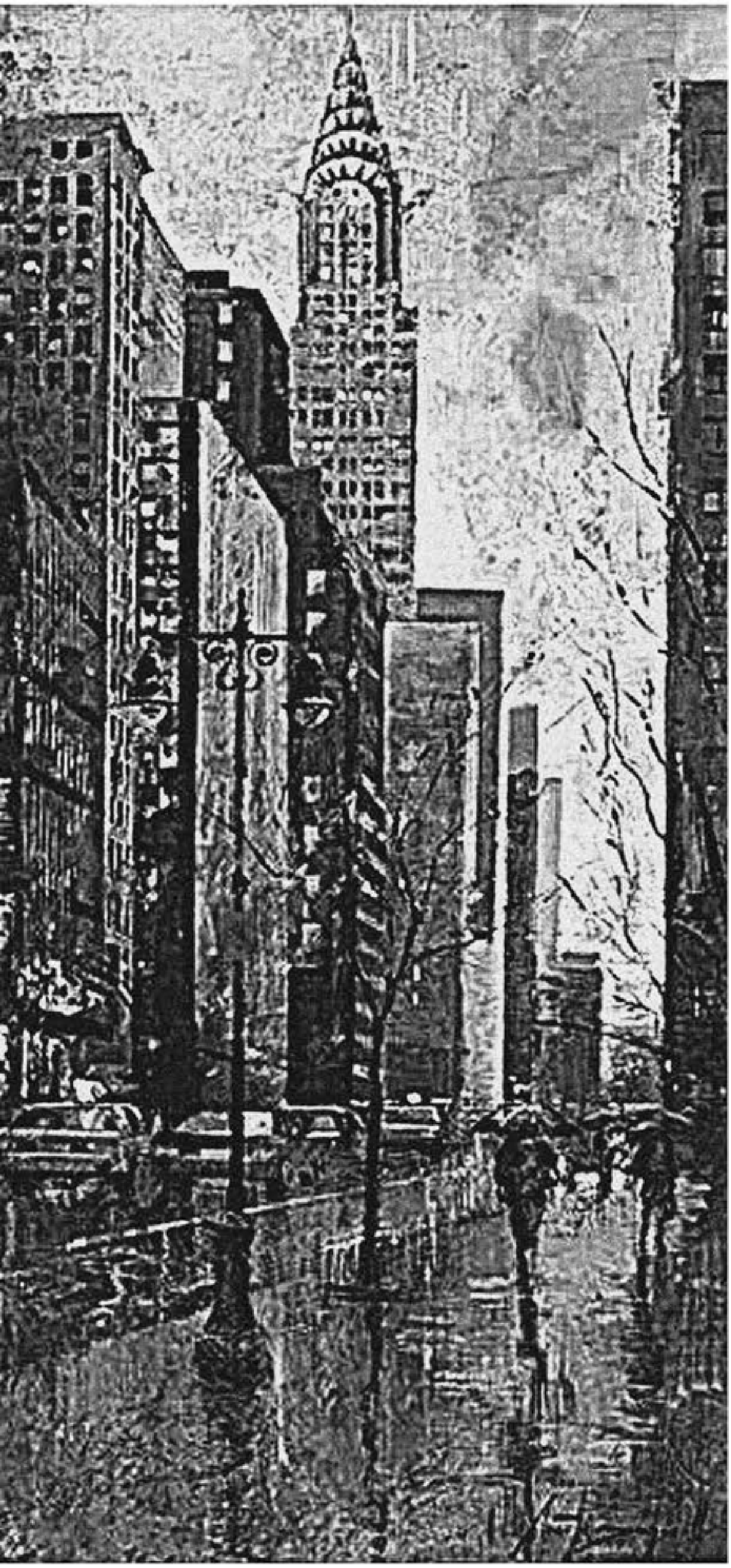
– Лёша, прости, не могу выйти – плохо себя чувствую.

Светлана Игоревна понесла ему бумагу.

Выше подписи одно слово было зачеркнуто и исправлено.

Зачеркнуто «гейзер», исправлено на «лидер» – оказывается, я ослышался. Хотя думаю, что при всей неточности и сомнительности «гейзер» лучше, потому что не лидерство, как мне кажется, предел творческой личности, и даже режиссера.

Книга отца «Хлеб удержания» вышла в декабре 2012 года. Она собиралась 15 лет. На клапане стояло предисловие с подписью «Алексей Герман, режиссер». Прочесть книгу Алексей Юрьевич не успел. ◆



Станислав Новицкий

ГУД ДЭЙ, АМЕРИКА!

Сценарий

КОНКУРС СЦЕНАРИЕВ ЛИЧНОЕ ДЕЛО 2012

Станислав Новицкий – журналист, сценарист. Родился в Архангельске. Окончил Одесский электротехнический институт связи. Учился на сценарном факультете ВГИКа (заочное отделение, мастерская В.Я.Никиткиной). В середине 80-х ушел в журналистику. Был корреспондентом, редактором, программным директором и президентом Архангельской телекомпании. Сценарист многих документальных фильмов и телепрограмм о космодроме, ядерных испытаниях на Новой Земле и в Семипалатинске, проблемах атомного подводного флота и других. Публиковался в газетах «Советская Россия», «Известия», журналах «Радуга», «Наш Север». Автор книги рассказов «Запуск разрешаю!» (издательство «Правда Севера», 2011).

Теплый вечер. Мы с товарищами, владельцами крупной региональной компании, сидим на шестнадцатом этаже нового ослепительно дорогого московского офиса. Пьем кофе. Иногда выходим покурить на балкон. Внизу Тверская. Она шумит и стонет от тысяч сверкающих дорогих автомобилей. Над кремлевской стеной зажигаются звезды. Видно, как в Камергерском переулке зрители толпятся у дверей МХТ. «Макдоналдс» включил неоновую рекламу. Стрелки «будильника» у Главпочтамта показывают без четверти семь.

Вот уже пять часов кряду нас изводят юристы и экономисты высочайшего международного класса. Молодые, энергичные, хваткие выпускники Оксфорда, Гарварда и нашей Финансовой академии, общаясь по-английски, обсуждают варианты договора купли-продажи. Сегодня мы продаем компанию, которую создавали двадцать лет. Молодые волки в дорогих стального цвета костюмах рвут когти. Стараются предусмотреть всякий нюанс, учесть каждую мелочь, по сто раз уточняют туманные формулировки. Основной текст договора пишется на английском, нас просят согласовать аутентичный перевод. От постоянных перестраховок со стороны покупателя, крупного американского медиахолдинга, тексты договора становятся все более пространными и заковыристыми. Их уже почти невозможно читать, нам все труднее вникнуть в хитросплетения формулировок…

Двадцать четыре страницы на безумно дорогом юридическом языке. Я откладываю текст.

Трое коллег, с которыми мы продаем свои доли, вместе с нашим юристом мужественно сражаются за вменяемость формулировок. Главное я усвоил: против моей фамилии жирным шрифтом выведена крупная сумма, «уплачиваемая на момент завершения сделки и обозначенная в долларах США»…

Месяц назад никто из нас и не думал о продаже. Разумеется, мы слышали о новом крупном игроке медийного бизнеса, пришедшем на постсоветское пространство: компания Media International Telecommunications, Inc. скупала по хоро-

←
Марти Бофарулл.
«Дождливый день
в Манхэттене»

шей цене кабельные сети во всех бывших союзных республиках. Под натиском ее бешеных денег пали Рига, Вильнюс, Киев, Тбилиси, Минск, Кишинев. Даже Москва в одночасье выставила на продажу четверть кабельных сетей и передатчиков. Транснациональная компания приобретала активы только в столицах, не распыляясь по мелочам. Каково же было мое удивление, когда однажды в кабинете раздался звонок и человек с акцентом, но на хорошем русском представился юристом Восточноевропейского отделения Media International Telecommunications, Inc. Он был отлично осведомлен о нашем состоянии дел. В конце разговора абонент предложил мне и другим владельцам... продать весь наш холдинг или контрольный пакет долей. Он попросил к завтрашнему дню реально оценить компанию и, вежливо попрощавшись, положил трубку. Я посчитал это чьей-то неуместной шуткой. За обедом мы с друзьями посмеялись, хотя тот факт, что многие секреты нашей компании стали достоянием незнакомца, настораживал. На следующий день звонок повторился. Человек, назвавшийся вице-президентом Восточноевропейского отделения Media International Telecommunications, Inc., сказал, что звонит по поручению самого медиамагната Ричарда Олсона, и предложил купить нашу компанию за...

Он назвал сумму, после которой мне стало не по себе.

Еще он сказал, что предложение остается в силе в течение пяти рабочих дней и если мы, собственники, его принимаем, то он готов встретиться с нами в Москве. После этого трубку взяла секретарша. Она приятным голосом сообщила, как найти представительство компании, и тут же сбросила по факсу фирменный бланк с адресом и контактными телефонами.

Насилу справившись с волнением, я позвонил остальным учредителям компании. Услышав сумму предлагаемого контракта, они примчались, будто на реактивной тяге.

Похоже, нам сделали то редкое фантастическое предложение, от которого действительно невозможно отказаться.

Прошло не более месяца. И вот в московском офисе Media International Telecommunications, Inc. мы готовим договоры купли-продажи и инвестиционных вложений на невероятную сумму. Еще более невероятным казалось известие, что на подписание контракта приедет лично легендарный Ричард Олсон, сделавший за двадцать лет состояние в девять миллиардов долларов! В этот день его принимали в правительстве РФ. А вечером по пути в аэропорт он решил заехать в центральный офис. Началась ужасная спешка. Трое юристов не покладая рук работали над документами. Каждый занимался своими разделами. Старший группы объединял текст воедино. Общими усилиями с трудом уложились только к вечеру.

В 20.00 в офисе появилась дополнительная охрана. В начале девятого, когда в большом зале компании все было готово, а вице-президент Восточноевропейского отделения просматривал еще теплый от печати текст, в офис вошел могущественный и знаменитый Ричард Олсон. В дорогом темно-синем костюме, белоснежной рубашке с узким воротником. В отличие от всех нас, он был без галстука. Держался скромно, но с каким-то неуловимым достоинством. Крепко пожав нам руки, предложил сесть за большой круглый стол. Его лицо мне показалось знакомым. Пожимая руку, он задержал на мне взгляд и дружески улыбнулся, после чего мне еще более стало казаться, что мы где-то встречались. По очереди (вначале мы, а затем вице-президент) подписали заключительные страницы контракта. Внесли шампанское. Ричард Олсон поздравил всех участников сделки, извинившись, предупредил, что у него в запасе всего десять минут, и разрешил задать несколько вопросов. Честно говоря, нам не давал покоя лишь один вопрос, на который не смог ответить даже всесильный вице-президент: «Почему из восьмидесяти региональных центров России мистер Олсон решил выбрать именно наш город?»

– Потому что из всех крупных городов России, – усмехнувшись, ответил Ричард Олсон, – я был только в вашем. Кроме Москвы, разумеется. И у меня об этом остались самые теплые воспоминания.

– Вот как... Позвольте спросить, когда вы у нас были?

– Двадцать лет назад… – Ричард Олсон повернулся ко мне и произнес, глядя в глаза: – Двадцать лет назад я был у вас в гостях, Серж.

И вдруг… вдруг я вспомнил!

– Мать честная! Ричард?!

– Он самый, Серж!

Мы бросились друг к другу в объятия. Успели поговорить минут пять, вспомнили общих знакомых, много смеялись.

– Как поживает офицер полиции Виктор? – допытывался Ричард. – Наверное, давно уже генерал?.. Не сомневаюсь! И у тебя, Серж, отличные успехи в бизнесе.

– Что мои успехи по сравнении с твоими, Ричард!

Мы то и дело хлопали друг друга по плечу, вспоминая былое (персонал и охрана застыли в изумлении), потом снова обнялись, а потом он умчался в аэропорт.

Вернувшись в гостиницу, я долго не мог уснуть, до рассвета вспоминая события двадцатилетней давности…

В сороковую годовщину испытания первой советской атомной бомбы случилось чудо: большой группе туристов из США разрешили пеший ход по нашей тундре. Их даже отправили теплоходом в пограничную зону, на Соловки. Допустили к местному населению. Американцам все жутко понравилось: белые ночи, туманные рассветы, чуть оранжевые стены былинного монастыря. Их покорила северная архитектура: шатровые церкви, часовни, деревянные избы. Удивили огромные просторы нетронутой земли…

Перед отъездом американской делегации во Дворце культуры был устроен торжественный вечер с банкетом. Как это часто бывает, неофициальная часть сильно затянулась. Кажется, никто не помнил, что ранним утром запланирован вылет делегации в Москву.

Зал невнятно гудел. Иностранцы с трудом говорили. Наши переводчики туго соображали. В два часа ночи ко мне прибилась пара американских газетчиков. Один из них кое-как понимал по-русски. Представился: Ричард Олсон. Стали напрашиваться в гости. Им захотелось посмотреть, как живут советские журналисты. На черта, думаю, мне это надо. Жены нет. Уехала с дочкой в отпуск. Холодильник пуст, как и все магазины города…

Масло, колбаса, чай, сахар, водка в то время отпускались только по специальным талонам. Чтобы их отоварить, приходится часами стоять в длинных очередях. Действительно, чем угощать гостей?!

– Серж, мы идти к тебе?

Американцы стоят покачиваясь. Чтобы не свалиться, держатся друг за друга. Нейлоновые куртки, клетчатые рубашки, джинсы. На ногах желтые парусиновые ботинки с толстыми широкими подошвами. Кажется, именно они удерживают хозяев от падения.

– Пойдем, – говорю, хотя ведь только что намеревался отказать; есть у меня такая слабость – отсутствие воли. – Вэлкам!

– Серж, что такой «на посошок»? – интересуется Ричард.

– Выпить перед уходом.

– Давай на посошок?

– Можно.

Водку на столы, ясное дело, не подавали. Наши распихали бы ее вмиг по карманам, сумкам и портфелям. Откупоренные бутылки стояли на широком прилавке в углу зала. Каждый подходил и наливал сам. За порядком следил дежуривший рядом офицер… извиняюсь, официант. Подошли и мы. Выпили, не отходя от источника. Американцы начали горячо благодарить официанта. Полезли целоваться. Очень удачно. Я незаметно сунул початую бутылку в карман куртки. Сделал это быстро и элегантно. Давно убедился: небольшая доза спиртного прибавляет организму ловкости и сноровки.

Стали продвигаться к выходу.

– У тебя большой дом, Серж? – интересуется Ричард.

– Огромный, – говорю.

– Два этажа?

– Больше.

– О-о! Серж, ты есть богат?

– Да, – соглашаюсь, – в моем доме пять этажей. Пойдем, увидите.

Выходим втроем на крыльцо. Свежо и пустынно. Вокруг сизый туман. Или белые ночи на излете? Мокрая растяжка едва держится над парадным входом: «Привет аме-

риканским участникам похода на Русский Север!». От дождя буквы потекли и размазались. Поеживаясь, спускаемся по лестнице дворца. За нами из холла высыпала еще группа иностранцев. Ну, думаю, наконец-то успокаиваются, идут отдыхать в гостиницу. Гляжу, они сворачивают за нами. Я прибавляю ходу. Мои спутники с трудом поспевают. Быстрым шагом идем метров триста. Толпа за нами. Выходим на улицу Комсомольскую. Оглядываюсь. Мать честная – вся дорога запружена людьми! Как на демонстрации. Куда они? Идут, кричат что-то на своем, размахивая полосатыми флагами, поют. Сзади пристроилась машина ГАИ с включенными маячками. Слышно, как хрипло и неразборчиво орут с ее крыши мощные громкоговорители. Поворачиваем к моему дому. Гаишная «шестерка» объезжает колонну демонстрантов и тормозит рядом. Из кабины выскакивает нетрезвый офицер в парадной форме. Дает команду водителю-сержанту заглушить мотор. Качнувшись, гаишник жезлом поправляет милицейскую фуражку.

– Капитан Шлейкин.

– Очень приятно, – отвечаю.

Мои спутники учтиво кланяются.

– Слушай, ты русский человек?

– Допустим.

– Глухой?

– Нет, – говорю. – С этим все в порядке. Слышал, как вы полгорода динамиками разбудили.

– Это я тебе, между прочим, кричал. Куда ты всех тащишь?

– Я?

– Ну да, – капитан смотрит на часы, – в два ночи!!! А между тем по графику, – он достает из-под кителя листок с каким-то расписанием, – здесь ясно сказано: двадцать четыре ноль-ноль – движение в гостиницу. С часу до восьми – сон. Ты видишь: сон!

– Вижу.

– Почему не спишь?

– Вам какое дело?

– На-па-са-шок, – с трудом объясняет Ричард.

Гаишник жестом просит не вмешиваться.

– Куда ведешь?

– Двух коллег к себе.

– Тут семьдесят человек демонстрантов, – указывает капитан жезлом на застывшую колонну. – Не меньше.

– Так скажи, пусть разворачиваются и идут в гостиницу.

– Я по-английски – ноль, – признается капитан.

– Аналогично, – отвечаю.

Нетвердое рукопожатие.

– Виктор, – представляется капитан.

– Сергей.

Толпа терпеливо ждет окончания переговоров.

– Переводчики есть? – спрашиваем.

Среди немногих русских, затесавшихся в ряды иностранцев, таковых не оказалось.

– Наверное, уснули в ДК! – кричит кто-то.

– Слабые ребята оказались, из педагогов, – объясняет Виктор. – Ладно, сгоняю за ними. А пока пускай все эти, – он указывает на пеструю толпу, – идут к тебе. А то разбредутся по городу. Хрен соберешь.

– Не-а, не пойдет! – говорю.

– Почему?

– Сам представь, что мне с ними делать? И водки в обрез, – показываю бутылку во внутреннем кармане. – Тут на троих не хватит.

– На-па-са-шок! – это опять Ричард.

Капитан снова жестом просит не вмешиваться.

– С этим не проблема, – говорит он. – Их выпивкой и закусью каждый день снабжают! – Виктор подходит к машине, открывает багажник. – Я ведь за американами уже неделю езжу. От самых Дальнегор обслуживаем! – Виктор стучит жезлом по картонным коробкам. – Водка. Стаканы. Бутерброды. Для дорогих гостей всего навалом.

Увидев открытый багажник, американцы привычно оживляются.

– Пока бродили по Русскому Северу, – объясняет Виктор, – я всем желающим через каждые пять километров наливал. Точно по спидометру. Во-первых, идти веселей. Во-вторых, на окружающую действительность, как говорится, меньше нездорового внимания…

– Тогда чего ждем? – говорю. – Пошли.

Из милицейской «шестерки» достают коробки. Выгружают их перед моим подъездом. На вид получается внушительно.

– Запас неслабый, – говорю, – до утра можно продержаться.

– Это что! – усмехается Виктор. – Первые дни на автозаке возили…

Поразмыслив, капитан решает остаться: «Мало ли чего…» И дает указание сержанту вернуться в ДК и доставить переводчиков. Американцы весело отдают честь отъезжающей машине ГАИ. Затем вслед за нами направляются к подъезду. Мы с Виктором заносим коробки в мою квартиру.

– Айн момент! – кричит Виктор, выскочив на лестничную площадку и выставив перед иностранной делегацией полосатый жезл, и щедро улыбается. – Минута на подготовку. Пли-из.

Американцы деликатно застывают в подъезде. С интересом разглядывают парадный и единственный вход в жилище: оторванные гнутые металлические перила, разбитые в патронах лампочки, обшарпанные стены с математическими формулами, написанными от руки, когда X часто умножается на Y и еще на какую-то неизвестную.

Тем временем из кухни в прихожую мы с Виктором выносим небольшой столик. На него ставим бутылки с водкой и горки одноразовой посуды. Рядом пристраиваем коробки с закуской. Через несколько минут в своей двухкомнатной квартире я впервые принимаю заморских гостей. Капитан Шлейкин у распахнутой входной двери наливает в пластиковые стаканчики водку. Я достаю бутерброды и подаю их американцам. Они боязливо входят в узкую прихожую. С удивлением рассматривают низкие потолки и нехитрую мебель. Представляются:

– Ричард Олсон.

– Знакомы, – говорю. – Проходи.

– Фредерик Батлер.

– Анжела Розенберг.

– Стив Лансе…

Я начинаю было считать гостей. На третьем десятке бросаю это занятие. Американцев на лестничной площадке не убывает. Кажется, они быстро освоились. В подъезде стоит веселый гомон. Зазвучали ковбойские песни. В квартире танцуют. Кто-то бренчит на моей гитаре…

Потекла обычная жизнь со всеми ее неприятными мелочами. Вот соседка привычно начала стучать по батареям. Затем, чтобы одернуть хулиганов, выскочила на площадку. Поток иностранцев чуть не хлынул в ее квартиру. Она с ужасом захлопнула дверь. Это был самый жуткий сон в ее жизни: дом захватили оккупанты. Осмелев и услышав русские голоса, она снова высунулась.

– Предупреждаю! Я вызову милицию!

– Sorry, we don't understand…

– Во нахлестались! Только не надо прикидываться!

К двери подошел капитан Шлейкин. Его фуражка с кокардой была повернута набок. Синий галстук небрежно лежал на погоне. Виктор нажал кнопку звонка. Дал три коротких. Потом шесть длинных. Соседка не открывала. Она разглядывала милиционера в дверной глазок. В одной руке он держал стакан. В другой сжимал полосатый жезл. Нетерпеливыми ударами проверял дверь на звучание.

– Милицию вызывали?

– Нет, – наконец отозвалась соседка.

– Как не вызывали? Я слышал.

– Вы ошиблись.

– За ложный вызов, между прочим, можем привлечь к ответственности! Административной… – Капитан плеснул себе из бутылки. Высоко поднял в руке стаканчик. – За тех, кто охраняет покой граждан. За советскую милицию!

Американцы не понимали, но кричали:

– Рашен полисмен! Ура! Ура!

Еще раз я порадовался за жену и дочь: хорошо, что уехали в отпуск. Незнакомые люди прямо в обуви лежали на кровати. Сидели на полу. На спинках кресел. Чьи-то ноги в красных ботинках свисали со шкафа. В ванной, на кухне и в детской комнате распивали. В туалет стояла очередь. Толпа из коридора все прибывала. В дверях возник затор. Остро чувствовалась нехватка кислорода. Пришлось распахнуть окно. Люди начали вылезать на улицу через подоконник. Я приободрился. Как оказалось, преждевременно. Гости спрыгивали,

делали несколько шагов по клумбам и вновь занимали очередь в подъезде. Возник порочный неразрывный круг. Образовалось что-то вроде орбиты с плотным движением тел. Как-то само по себе движение начало ускоряться. Серьезную выпивку превратили в игру.

– Я что заметил, – крикнул мне Шлейкин, – любят американы находить во всем развлечения. Прямо как дети!

«Дети» заходили в квартиру, брали из рук Виктора стаканчики и продвигались к окну. На ходу выпивали, закусывали. Пустую тару не выбрасывали. Не сбавляя темпа, ловко взбирались на подоконник, спрыгивали на землю и снова занимали очередь в подъезде. В узком тамбуре, изображая бег на месте, они весело двигались в квартиру. Многие успели сделать по нескольку витков.

От жеребячьего топота дом начал просыпаться. Окна приоткрылись. Из них высовывались заспанные лица соотечественников. Доброжелательные американцы им приветственно махали, кричали: «Хай! Хэлло!»

Наши не отвечали. А сказать им хотелось многое… Возможно, сдерживало врожденное уважение к иностранцам. Может быть, сбивала с толку форма капитана Шлейкина. Виктор стоял теперь в палисаднике и регулировал движение. Иногда он поднимал жезл и свистел – «замри!» Американцы охотно останавливались. В паузе Виктор принимал свою долю выпивки. Гости ждали нужного сигнала. Закусив, Виктор свистел и давал отмашку: «отомри!» Движение продолжалось.

Наконец скрипнули тормоза. Вернулся сержант с американцем, говорившим по-русски. Он долго и с удивлением наблюдал за хороводом соотечественников. Помахал Виктору. Потом подошел ко мне. Представился: «Пол Дрекстон, посольство США». Он был почти трезв. Крепко пожал мне руку. Сказал, что это есть замечательная идея «подзывать столько люди в гости». Он восхищен русским гостеприимством. И собирается пригласить делегацию русских в Америку. Это будет настоящая народная дипломатия. Разумеется, столько людей они принять не смогут, извинившись, сказал Пол, но человек десять постараются. Места мне и этому симпатичному регулировщику, офицеру полиции – он показал на Виктора, – «если вы не возражать, конечно», будут гарантированы.

Я подозвал Шлейкина. Он поднял вверх жезл, движение остановилось. Виктор подошел. Не вынимая свисток изо рта, протянул руку. Я коротко передал ему содержание разговора. Против поездки в США Виктор не возражал. Козырнув, вернулся к окну и снова дал сигнал к движению. Американцы зашевелились. Виктор протяжно засвистел и указал жезлом: минуя подъезд, всем двигаться за служебным автомобилем. Сержант включил динамики. Громко скомандовал компании любопытных дворняг освободить проезжую часть. Дом проснулся окончательно. Соседи видели, как из окна первого этажа выползла пестрая стоногая змея. Извиваясь, распевая и приплясывая, она двинулась за машиной ГАИ в центр города. Замыкал движение четким строевым шагом бравый капитан Виктор Шлейкин.

Спустя несколько часов набитый людьми местный аэропорт рыдал. Иностранная делегация улетала со слезами на глазах. Десятки американцев и русских застыли в объятиях. Грубые ковбойские пальцы нежно сжимали бледные руки северянок.

– Эти необыкновенные люди… Этот прекрасный север…

Мы записывали спонтанные фразы американцев для будущего фильма. Оператор поставил уже третью кассету. Иностранцы сами подходили к микрофону и говорили в камеру. Кажется, больше всех расстроенным выглядел Ричард Олсон. Он говорил, едва удерживая слезы:

– Серж, мне этого не забыть… Удивительная страна! Волшебный город! Мы не хотим уезжать… Вы взяли в плен наши сердца… Русские, мы вас любим!

Несколько молодых людей всерьез захотели остаться в СССР. Их не отпускали нежные девичьи руки.

Компетентные товарищи мягко разъясняли, почему это невозможно.

Пол Дрекстон подошел ко мне. От посольства США сказал несколько официальных

слов благодарности в телекамеру. Потом, уже не для кино, еще раз пообещал вызвать нас с Виктором в Америку.

«Гудбай, Америка, о-о, где я не буду никогда…» – сипло гремели динамики на весь аэропорт. Этим словам как-то верилось больше.

И все же через несколько месяцев пришло официальное приглашение. На десять человек. В делегацию вошли инженер, рабочий, колхозница, чиновники из горкома, исполкома, два переводчика. От государственной автоинспекции, занимавшейся сопровождением американской колонны, пригласили Виктора Шлейкина. Меня – от средств массовой информации.

– Не понимаю. Почему тебя? – возмущался главный редактор областного телевидения Фрайман, к которому я пришел с заявлением на отпуск.

– Что же здесь удивительного?

– А то, что в студии имеется много порядочных людей. Которые лично у меня вызывают гораздо больше доверия. Надо бы подобрать человека надежного.

В кабинет, как всегда без стука, вошла редактор общественно-политических программ Ольга Дебец. Положила на стол сценарии на вычитку.

– Вот, Дебец, например. Она член партии, многодетная мать. По крайней мере, вернется обратно.

– Я никуда не собираюсь, – сказала Ольга. – Сначала пусть бухгалтерия вернет деньги за прошлую командировку.

Она вышла так же холодно и гордо, не вникая в подробности.

– К тому же, – продолжил Фрайман, – ты уже ездил в капстрану. Говорят, вы с Молчановым пол-Финляндии залили водкой.

– Нет.

– Что «нет»?

– Мы были в Норвегии. И, как видите, я не остался. Можно сказать, проверен искушением.

Виктор Зиновьевич вертел листок с фамилиями приглашенных. Бумага была плотной и упругой. Сверху – входящий номер. Внизу – заграничная печать. По обыкновению ему хотелось внести правку. Устранить нелепую ошибку. В крайнем случае выбросить ненужный документ в мусор.

– Этот список направлен из посольства, – напомнил я. – Американская сторона меня включила.

– Иначе стал бы я с тобой разговаривать.

– Там, как видите, мне доверяют.

– Это и настораживает.

Фрайман никак не мог решиться. Тянул время. Долго, будто впервые, изучал кабинет. Желтый фанерный карниз над узким окном, зеленые шторы в полоску, бежевые стены. Его фотографии с легендарным Папаниным, комментатором Озеровым, писателем Симоновым. Переходящий красный вымпел с ликом вождя в золотистой бахроме. Пара грамот в деревянных рамках от секретаря по идеологии обкома КПСС Ю.Н.Сапогова. Латунный штурвал с дарственной надписью председателя облисполкома: «Так держать!». Все свидетельствовало об относительно удачной карьере хозяина кабинета. Давало некий импульс к великодушию.

– Ладно. Подготовь сюжет из Америки, что ли, – сказал Фрайман, подписывая заявление.

– О чем?

– Откуда я знаю. Что-нибудь на тему политической нестабильности.

– В США?

– Ну там… социального неравенства. Всё какая-то польза.

В Нью-Йорк наша группа вылетала из «Шереметьева-2». С Виктором Шлейкиным встретились, как со старым приятелем. В аэропорту он сразу спросил:

– Права есть?

– Зачем? – отвечаю. – Машины нет.

– Ерунда. Машина будет. А права сделаем. После возвращения.

– Ладно, – говорю.

– Водку везешь?

– Есть немного.

– У меня кое-что покрепче, – Шлейкин хлопнул по туго набитым чемоданам. – Еще прихватил ложки, матрешки, хохлому… – Виктор указал на большой целлофановый па-

кет, стоявший рядом с чемоданами: – Щепные птицы счастья.

– Нормальные подарки.

Шлейкин вынул из пакета сверток. Развернул бумагу. Достал белую деревянную птицу с красной нитью вдоль крыльев.

– Как думаешь, пойдет по десятке штука?

– Счастье по червонцу? Дешево.

– По американскому червонцу, – уточнил Виктор. – Возьмешь пакет? А то у меня рук не хватает.

– Не вопрос.

Понизив голос, Шлейкин спросил:

– Доллары взял?

– То, что положено.

– А еще?

– Нет, – соврал я. – Строго по норме.

Хорошо, думаю, что Виктор напомнил. Надо бы перепрятать контрабандную стодолларовую банкноту. В заднем кармане брюк, под носовым платком, могут обнаружить.

Приглядеся. Многие пассажиры с озабоченными лицами рассовывали какие-то бумажки, пакетики, сверточки в тайные места. У членов нашей делегации это получилось неплохо. Оставили таможню за спиною без потерь.

Во время промежуточной остановки в Шенноне мы все же не уберегли одного человека.

Какая-то женщина нечаянно зашла в магазин аэропорта. Увидела продукты, вина, фрукты, одежду, косметику, украшения. Приоткрыла маленький кусочек заграничной жизни. И рухнула тут же у витрин. Ее долго не могли привести в чувства. Персонал вызвал «скорую». Оказалось, серьезный приступ. Не выдержало сердце. О дальнейшем полете не могло быть и речи.

– Разумную политику ведет наше государство, – тут же объяснили бывалые люди. – Сначала отпускает в соцстраны. А потом уже медленно, по нарастающей – в капиталистические. Видать, с этой женщиной получилась неувязка.

В Нью-Йоркском аэропорту Кеннеди нас встретили яркие цветы и громкие аплодисменты. Американцы не поленились на воздушных шарах написать наши имена и фамилии. Всех прибывших заранее распределили по семьям. Будущие хозяева держали разноцветные шарики с именами своих подопечных и улыбались. На всякий случай всем. Мы подходили и дергали за ниточки. Каждый тянул шарик со своим именем. Делегация тут же распалась на отдельные группки. Начали знакомиться. Нас с Виктором взял к себе учитель географии Майкл. Высокий, худой, в очках, с бородкой и усиками, он напоминал Антона Павловича Чехова. Только говорил по-английски, быстро и неразборчиво.

– Блтмо, Блтмо…

– Что он говорит? – спросил я у переводчицы Лены.

С того момента, как мы с Виктором выпили в самолете, у нее было встревоженное лицо и чувство постоянной опасности. Лена преподавала английский в школе. Была неофициально закреплена за мной и Виктором как за самыми отсталыми «в смысле языка и поведения». Так сказал руководитель нашей группы. Человек из горкома.

– Он говорит, что повезут нас в небольшой городок под Балтимором. Там и будем жить. Вы с Виктором остановитесь у него.

– Как же с ним разговаривать? Он же по-русски ни бельмеса… – всполошился Шлейкин.

– Виктор, прошу выражаться корректней. В самолете вы допускали мат. Здесь…

– Что я такого сказал?

– Вы отозвались неуважительно. Нехорошо. Теперь по существу. Нас всех поселят в одном районе. Я буду жить поблизости, на соседней улице. Не пропадете.

Пока Лена рядом, хотелось побольше узнать о Майкле. По дороге из аэропорта мы начали задавать вопросы. Лена коротко переводила:

– Майкл долгое время жил в Нью-Йорке. Преподавал в университете. Большой город ему не нравился. Он продал в Нью-Йорке квартиру…

Мы жадно вглядывались через приоткрытые окна автомобиля. Вот он город мечтаний и грез. Продать квартиру в Нью-Йорке? Верх безумия. Голос Лены едва перекрывал свист ветра и ровное урчание двигателя.

– Квартира Майкла была в шумном Манхэттене. Он переехал в тихое место. Старается здесь не бывать. Только, говорит, не всегда получается. У него здесь остались друзья и родственники...

Майкл перебил Лену. О чем-то спросил.

– Он интересуется, как вам нравится Нью-Йорк?

– Не очень, – говорю, думая, что надо поддержать человека. – Тоже стараюсь здесь не бывать. Пока получается. За всю жизнь первый раз в Нью-Йорке.

– Спроси Майкла. Он женат? – поинтересовался Виктор.

– Да. Жена... Барбара... работает... Я не совсем поняла. Скульптором, что ли. Она ждет нас дома.

– Красивая?

– Мне нравится, – сказал Майкл.

– Сколько ей лет?

Лена незаметно толкнула Шлейкина в бок.

– Не помню. Спросите у нее, – дипломатично ответил Майкл.

Виктор обрадовался. По-английски он твердо знал всего две фразы: «My name is Viktor» и «How old are you?»

Знакомясь с Барбарой, он тут же истратил весь свой запас английского: «Меня зовут Виктор. Сколько вам лет?»

Мне понравился неиссякаемый, упорный, тупой оптимизм американцев. Всегда веселые, довольные и жизнерадостные. По крайней мере, внешне. Эту национальную особенность я подметил еще по дороге из аэропорта. Лена уснула. Виктор не в счет. Переводить было некому. До отъезда я пытался освежить свой английский по учебнику Бонка. Кажется, тщетно. Майкл долго рассказывал какую-то смешную историю. Он громко хохотал. Отпускал руль и стучал руками по коленкам. То и дело поворачивался ко мне. Потом спросил, все ли я понял. Я честно ответил: «Нет. Плохо знаю английский».

– Не важно, – бодро сказал Майкл, – я расскажу тебе другую историю. И, поверь мне, она будет такой же интересной и смешной.

Из второго рассказа я понял еще меньше.

– Не проблема, – не унывал Майкл. – Слушай еще одну. Ну очень смешную...

В центральных кварталах Нью-Йорка Майкл показал на многоэтажки. Чистые, ухоженные, красивые. Монбланы из стекла и бетона. Рядом цветники и спортивные площадки. О таких мы даже не мечтали.

– Бедные, бедные люди. Они проводят жизнь в этих ужасных домах.

– Не понял, – проснувшись, сказал Виктор.

– Кажется, Майкл жалеет людей, которые мучаются в небоскребах.

– Заелись, – недовольно буркнул Виктор. – Переведи. Я двенадцать лет стою в очереди на поганую хрущевку.

– Не клевещи. И как я ему объясню, что такое «хрущевка».

– Он еще моего деревянного барака не видел, – вздохнул Виктор.

На широком мосту пришлось остановиться.

– Пробка, – сказал Майкл и заглушил двигатель.

Мы вышли из машины. Впереди замерли сотни автомобилей. Никто не сигналил и не ругался. Двое парней вынесли из салона магнитофон, положили на асфальт. Включили погромче. Несколько машин еще ближе прижались друг к другу. Образовалась небольшая площадка. Молодежь высыпала из автомобилей. Начала танцевать прямо на мосту. Виктор открыл рот.

– Слушай, танцуют на проезжей части. Они нормальные? Серж, спроси, у них дорожная полиция есть?

– Есть, – сказал Майкл.

– Узнай, куда она смотрит.

Барбара встретила нас у дома. Высокая, статная, подтянутая. В джинсах и свитере. Рядом с ней чинно сидел мрачный лабрадор. Взгляд у него был холодный и подозрительный.

– Это Виски, – пожав нам руки, сказала Барбара.

– Виски? – оживился Виктор. Из непонятного языка он иногда правильно выхватывал и распознавал нужные слова. – Не откажусь.

– Собаку так зовут, – объяснил я.

– А-а, – разочарованно произнес Виктор. – Я-то думал…

Барбара пригласила в дом. Показала, где вымыть руки. Предложила ужин. «Все остывает. Я приготовила салат и курицу». Хозяйка, как водится, скромничала. В огромной гостиной был накрыт праздничный стол. На нем никогда не виданные «живьем» закуски вроде тунца, устриц, крабов. В центре стола большая ваза с фруктами. Ананас, бананы и еще что-то незнакомое. Возможно, киви и авокадо? Майкл включил джаз, подмигнул нам и достал из бара спиртное.

– Какой виски ты предпочитаешь, Виктор? – улыбнувшись, он предложил сделать выбор между бутылкой и собакой, лежавшей рядом с холодильником.

Виски с лапами оскалился. Мы по-прежнему не внушали ему доверия. Виктор уверенно показал на красочную этикетку. Потом засуетился, вскочил и достал из своего чемодана две бутылки с черно-белыми наклейками. На них крупно одно рекламное слово: «Спирт». Горлышко заделано сургучом.

– Презент, – сказал Виктор, – для тебя и Барбары. – Шлейкин, как было заведено в наших очередях, сунул по бутылке в одни руки. – Это настоящая русская водка. Из Амдермы. Наркомовские запасы.

– Что такое Амдерма? – спросил Майкл.

– Долго объяснять. Сибирь знаешь? Лена, переведи.

– Сибирь знаю.

– А это еще хуже.

– Что значит хуже?! – спросила Лена. – Я всякую ерунду переводить не буду.

– Ну… в смысле холода, – уточнил Виктор. – Скажи, что эту водку пьют белые медведи.

Лена перевела. Майкл не поверил.

– Переведи, что я пошутил. Майкл, хочешь попробовать? Ее надо пить залпом. Сейчас покажу как.

Виктор ножом сбил над раковиной сургуч. Распечатал бутылку. Вернулся к столу. Налил Майклу до краев. Все поднялись, чуть отодвинув стулья. Чокнулись.

– За мир!

– Дружбу!

– И знакомство!

– Welcome! – Майкл опрокинул рюмку и бросился в ванную.

Через несколько минут он вернулся бледный и испуганный. Спросил, правда ли, что это пьют в России. Виктор немедленно налил полфужера спирта и выпил. Я поддержал компанию. Майклу стали разводить. Барбара только вздыхала. Посидели. За Леной приехали ее «хозяева». Пожилая чета. Гай Теннот, высокий джентльмен военной выправки, и его супруга Патриция, чем-то напоминавшая артистку Ольгу Аросьеву. Они долго извинялись за то, что не встретили Лену в аэропорту. Благодарили Майкла за помощь. «Путь не близкий. Да и лишние расходы на бензин». Они не стеснялись об этом говорить. Наши, думаю, ни за что бы не признались. Пока Лена собиралась, Тенноты деликатно ожидали у двери. Потом вышли на крыльцо.

– Заходите в дом, – широким жестом приглашал их несколько раз Виктор.

Тенноты вежливо отказывались.

– Заходите по-соседски. Что вы как неродные! – настаивал Виктор.

Гости упорно не соглашались. Майкл и Барбара не вмешивались.

– У них не принято без приглашения, – вынося чемодан, сказала Лена.

– Это напрасно. А то бы посидели. Поговорили…

– Что хочет Виктор? – спросил Майкл.

Лена перевела.

– Они будут у нас завтра.

– Мы их пригласили, – сказала Барбара.

Лена уехала к Теннотам, помахав нам из серебристого «Форда». Майкл предложил осмотреть дом. Мы двинулись за ним, прихватив бутылку виски и стаканы. Возникла хорошая идея – поднять по рюмке во всех комнатах. Кажется, погорячились. Выпивать за каждой дверью было абсолютно нереально. Договорились «принимать объект» поэтажно. Начали с подвала. Чего там только не было! Артезианская скважина, насосы, компрессоры, автоматы управления, газовая колонка… А еще – помещения для стирки и сушки

белья, мастерская, тренажерный зал, сауна с крохотным бассейном и отдельным туалетом. На втором этаже кухня, столовая, гостиная, кабинеты Майкла и Барбары, две спальни. На третьем – две комнаты и, разумеется, отдельный санузел для гостей.

– Майкл, хочешь, я угадаю твою фамилию, – сказал Виктор.

Я перевел.

– Давай.

– Твоя фамилия Рокфеллер.

Майкл улыбнулся:

– Да, это я, основатель банковской династии. Но, к сожалению, дела мои пошли хуже. Я обнищал и разорился. Теперь у нас с Барбарой всего лишь один дом. Только две машины. Нам приходится ежедневно работать и ютиться в этой скромной хижине.

– Хижина?! – возмутился Шлейкин. – Да вы просто заелись! Майкл, ты знаешь Трелепнева? Ну это наш первый секретарь обкома! Так вот, Майкл! Я тебе скажу по секрету. Даже у него нет такого дома.

После осмотра жилища нам выделили большую комнату на третьем этаже. С двумя широкими кроватями и огромным телевизором, прикрепленным к стене. Под ним тумба с видеомагнитофоном. Майкл достал с полки несколько кассет. Положил на крышку. Извинился: «Надо вымыть посуду». Я принял душ. Шлейкин быстро прокручивал кассеты. Оказалось, на всех пленках документальные ленты и мультики. Он расстроился. Вышел на лестницу и громко позвал Майкла. Учитель бегом поднялся на наш этаж.

– Ду ю хев секс на видео? – спросил Виктор.

Майкл замахал руками: боже сохрани!

– Это плохо. Бед!

– Плохо? – растерялся Майкл.

– Мне нужно посмотреть.

Майкл не понимал.

– Серега, переведи.

– Успокойся, – говорю. – Имей совесть.

– Понимаешь, – начал объяснять Виктор, – я милиционер. Полицейский, по-вашему, – Виктор отработанным до автоматизма движением плеснул в стакан нужную дозу виски себе и Майклу. Залпом выпил. – Мне надо смотреть порно. Это необходимо для работы.

– Ты полицейский?

– Серега, скажи.

– Да, – говорю, – это рашн полисмен.

Майкл отказывался верить.

– Ван момент!

Виктор открыл чемодан. Достал милицейскую форму. Начал переодеваться. Натянул форменные брюки, рубашку, галстук, китель, фуражку. Достал со дна чемодана милицейский черно-белый жезл. Бойко выпрямился, стукнув голыми пятками.

Майкл пришел в восторг. Он громко позвал Барбару. Та не отвечала.

– Наверное, уснула, – объяснил Майкл.

Виктор снова порылся в чемодане и вытащил свисток. Обнявшись, они пошли искать Барбару. Виктор свистел. Майкл стучал по перилам лестницы милицейским жезлом. В окнах соседей зажегся свет.

Увидев Виктора, Барбара всплеснула руками. Бросилась в свою комнату. Притащила фотоаппарат. Они с Майклом попросили немедленно сфотографировать их вместе с русским полицейским. Я сделал несколько кадров. На фото Виктор улыбался. Он обнимал Майкла и Барбару, не выпуская из рук стакан и бутылку.

Потом Барбара ушла готовить десерт. Виктор снова пристал к Майклу.

– Что он хочет?

– Он требует порно.

– Но для чего?

– Для работы.

Майкл не понимал.

– Серж, объясни еще раз.

Я попытался. Запаса обычных слов не хватало. Виктор требовал, чтобы я вначале обрисовал неутешительную картину роста оргпреступности в СССР. Переговоры зашли в тупик. Шлейкин решил звонить Лене. Уезжая, она оставила телефон своих хозяев. Там долго не брали трубку. Время позднее. То есть раннее. Практически утро. Наконец недовольно ответили.

– Позовите Ленку, – сказал Виктор.

Теннот не понял.

Майкл, двадцать раз извинившись, попросил к телефону русскую мисс. Подошла заспанная Лена.

– Имейте совесть. Вы не в России, Шлейкин, – привычно напомнила она.

Виктор долго ей объяснял, что порнография, о которой он много слышал, – это огромное зло. Оно захлестнуло Америку. Так им рассказывали в Высшей школе милиции. Беда может прийти в СССР. С этим необходимо бороться. А чтобы победить, надо знать тему досконально.

– Поэтому я и хочу. Изучить проблему.

– Прямо сейчас?

– А чего откладывать?

– О господи, помоги мне объяснить этот бред, – вздыхала Лена.

Майкл брал трубку, слушал перевод и недоверчиво качал головой.

– Ты скажи, скажи ему, что это для работы, – выхватывая трубку, горячился Виктор.

Кончилось тем, что нетрезвый Майкл с початой бутылкой спирта в кармане и Виктор ушли в ночную темень. Искать нужные Шлейкину кассеты. Майкл разбудил всех знакомых. Выглядело это примерно так. Громкий стук в дверь. Недовольный голос хозяина: «Кто там?» – «Это Майкл, учитель географии». – «Доброй ночи, Майкл. Что случилось?» – «Я извиняюсь. Ко мне приехал русский полицейский. Он просит кассеты с порнофильмами». – «Зачем?» – «Не знаю. Говорит, для работы». Во время переговоров Виктор скрывался в тени. Майкл предупредил: если увидят нетрезвого русского в форме, их точно заберет полиция. «Это действительно ты, Майкл?» – «А как же!» – «У нас нет кассет с порно». – «О'кей!» И снова удары в дверь: «Может, хотите водки? Это настоящая чертовски крепкая водка. Прямо огонь». – «Ее тоже привез русский полицейский?» – «Разумеется»…

Проснулись ближе к обеду.

– Серж, ты когда-нибудь смешивал спирт и виски? – с трудом произнес Шлейкин. – Не делай этого больше. Ни-ког-да.

Умывшись, кое-как спустились вниз. На столе завтрак. Пакет молока и кукурузные хлопья.

Виктор заглянул в коробку.

– Это всё? Негусто.

– Да, – говорю, – стоило ехать в Америку…

Шлейкин быстро открыл холодильник. Тут же захлопнул дверцу.

– Пусто. Завтра встану пораньше, – сказал тихо, – гляну, чем они сами питаются. Я их выведу на чистую воду.

Вошла Барбара. Мы поздоровались.

– Чай? Кофе? Сок?

– Спасибо. Всего достаточно. А где Майкл? Уехал на работу?

– Нет, – Барбара покачала головой. – Он плохо себя чувствует. Попросил день отпуска. Но когда директор школы узнал, что к нам приехали русские, он дал Майклу целую неделю.

В этот день Майкл повез нас на встречу в ротари-клуб.

– Что это? – перед тем как отправиться, спросил Виктор.

– Такое место, где встречаются бизнесмены. Обсуждают проблемы… Проводят досуг…

– А, знаю, – шепнул мне Виктор. – Поедем. Думаю, классное местечко. Примем на грудь. Повеселимся. Будут девочки.

– Ты уверен?

– Да знаю я этих бизнесменов. Бывал на пьянках у кооператоров много раз. Жареные поросята, фаршированные щуки, раки с пивом. Водки хоть залейся.

– Ну тут, наверное, виски.

– Естественно, коньяк, виски. В общем, – Виктор хлопнул в ладони, – поперло!

Привозят нас в клуб. То ли школа, то ли детсад. Виктору сразу не понравилось. «Бедновато как-то. Опять же, – говорит, – запаха мяса не чую». Куда деваться? Заходим внутрь.

В слабо освещенном зале два десятка мужчин. Что-то спокойно обсуждают. Что за синклит? Ни музыки, ни пива, ни бильярда. Стулья из алюминия. Пластиковые столы, накрытые дешевой клеенкой. При нашем появлении встали. Зааплодировали. Мы изобразили что-то вроде поклонов. Разместились за отведенным столом. В центр

зала вышел какой-то старичок. Сказал, что он председатель местного ротари-клуба. Попросил разрешения представить всех участников собрания. Широким жестом Виктор дал согласие. Оказалось, действительно бизнесмены. Владелец строительной фирмы, директор завода, собственник газеты, финансовый консультант, хозяин адвокатской конторы… Короче, не последние люди в этом городе.

– Все равно не верю, – шепнул Виктор.

Нас попросили коротко рассказать о себе.

– Я – журналист. Работаю на телевидении. В редакции общественно-политических программ. Виктор – офицер милиции. *(Шлейкин встал, раскланялся.)* Служит в ГАИ.

– Что это? – попросили уточнить в зале.

Лена перевела.

– Не слышали про ГАИ? – удивился Виктор. – Серж, доложи.

Он снова сел. Позже шепнул мне на ухо: «Ты понял? ГАИ не знают. О чем с ними разговаривать?..»

Лена рассказала о себе. Мы с ней ответили на несколько дежурных вопросов о Советском Союзе. Нам снова вежливо поаплодировали.

– Не нравится мне все это, – опять шепнул Виктор. – Какая-то секта.

– Ты можешь помолчать?

– Могу, но не нравится.

Председатель, извинившись, сказал, что им надо вернуться к повестке дня. Если нам интересно, можем остаться.

– Естественно, – сказал Виктор и добавил тише: – Тем более что в приглашении ясно написано: «После заседания – ужин».

Лена перевела, что мы согласны. Про ужин опустила.

– Если гости не будут возражать, начнем, – сказал председатель.

Все бизнесмены энергично поднялись и дружно, с каким-то даже воодушевлением запели гимн.

– Прикинь, – наклонившись, шепнул Виктор, – а ведь еще не наливали.

– Ты можешь помолчать?

– Не могу.

Кончили петь. Председатель обратился к нам. «Спрашивает, не желаете ли вы исполнить гимн вашей страны», – перевела Лена. Сначала у Виктора задергался живот. Вслед за этим затряслись плечи. Шлейкин пробовал остановиться, но одна мысль, что он вот так ни с того ни с сего может запеть гимн СССР, смешила его до колик. Честно говоря, я тоже еле сдерживался.

– Нет, – наконец успокоившись, сказал Виктор, – извините. Мы пока в своем уме. То есть не готовы.

– Что сказал уважаемый Виктор?

– Он сказал, что у них не принято, – сказала Лена, – петь гимн…

– А почему он смеялся?

– Петь без музыки, – сказал я. – Это както смешно. Без музыки.

Лена перевела.

– Извините, – сказал председатель, – за недостаточную осведомленность.

Они начали обсуждать повестку дня. Лена тихо переводила:

– Это не их помещение. Они собрались, чтобы решить, чем помочь этой школе. Директор излагает свои просьбы. Зачитывает смету предстоящих расходов…

Директору начали задавать вопросы. Он отвечал, заглядывая в бумажку. Капиталисты тем временем что-то прикидывали на калькуляторах. Потом все по очереди вставали и зачитывали какие-то цифры. Председатель их аккуратно записывал.

– Сейчас о чем толкуют, Лена?

Лена долго прислушивалась. Затем начала говорить: «Представляете! Каждый встает и называет сумму, которую он лично готов пожертвовать в фонд школы…»

– С ума сойти! Серж, ты это понимаешь?

– Пока нет.

– Кто же из них секретарь парткома? – Виктор внимательно оглядел собрание. – Кто на них давит?

– Вроде сами.

– Я так скажу. Или работают на публику. На нас с вами. Либо есть какой-то интерес.

– Не думаю. Похоже, у них так заведено.

Далее выступил еще один член клуба. Ему долго аплодировали. Лена коротко перевела:

«Этот человек руководил постройкой стадиона. Деньги выделил ротари-клуб в прошлом году».

– И что? Небось просит увеличить смету?

– Напротив. Доложил, что строительство закончено. Он к тому же сэкономил деньги. Готов их вернуть или перечислить на цели благотворительности.

– Большая сумма осталась?

– Пятьдесят две тысячи.

– Ну теперь я совсем ничего не понимаю, – сказал Виктор. – Они нормальные после этого? Человек не мог заныкать в котловане пятьдесят две тысячи баксов. И таким людям доверяют серьезные деньги? Они вообще бизнесмены?

– Да, солидные люди, – уже после завершения докладов ответил председатель.

– Можно посмотреть чью-нибудь фирму?

– Разумеется. Какая сфера вас интересует?

– Радио или телевидение, – сказал я.

– Что-нибудь связанное с автомашинами, – пожелал Виктор.

Председатель окликнул высокого молодого человека. Он двинулся к нам, петляя между столами. Председатель дал короткую справку:

– Доминик. У него салон по продаже автомобилей и большая автомастерская. Он долгое время работал в ней слесарем. Потом выкупил бизнес у старого хозяина. Еще Доминик владеет несколькими бензозаправками. Они достались ему от отца.

Подошел Доминик – рыжеволосый парень с лицом, густо усеянным веснушками. Виктор крепко пожал ему руку. Спросил без обиняков у председателя:

– Он миллионер?

– Ты миллионер? – переадресовал вопрос председатель.

– Да, но я бедный миллионер, – улыбнувшись, ответил Доминик. – Начинающий.

– Здесь все миллионеры, – скромно добавил председатель.

Договорились о встрече с Домиником в его мастерской. Майкл записал телефон и адрес.

Председатель объявил о начале ужина. На столах появились небольшие тарелочки с овсяной кашей. Подали чай с кексами.

– И всё? – Виктор оглянулся по сторонам. – Лена, спроси, а спиртное?

– На заседаниях клуба не употребляем. Не принято, – вежливо ответил председатель.

– Во дают! – удивился Виктор. – Переведи, Лен. Это очень хорошее правило!

Лена перевела. Председатель довольно улыбнулся. Потом поинтересовался, чего нам не хватает в Америке, в чем мы нуждаемся. Виктор наморщил лоб. Сказал мне тихо:

– Неудобно, Серж, как-то получилось с гимном. Решат, что мы совсем не патриоты. – Неожиданно ответил председателю: – Не хватает информации о родине. У вас, в Америке, нам недостает советских газет.

Председатель задумался. Сказал, как он нас понимает. Разумеется, он окажет содействие. Сейчас же попытается решить вопрос. Короче, вскочил и отправился кого-то искать.

– Ты что, рехнулся? – говорю Виктору. – Зачем тебе газеты?

– Пусть знают. А то подумают, мол, приехали в ихнюю Америку и забыли про родное отечество. Купили нас, блин, за тарелку каши.

Через минуту председатель отрекомендовал нам молодого человека. Это был курчавый негр с круглыми хитроватыми глазами.

– Познакомьтесь: Джон Тейлор. Начинающий, но очень перспективный бизнесмен. Джон торгует на бирже. Он брокер.

Мы обменялись рукопожатиями. Джон извинился за опоздание. Посетовал, что не слышал наши выступления.

– Джон любезно согласился доставлять вам иногда русскую прессу, – сказал председатель. – Что вы предпочитаете?

– «Правда», – не раздумывая брякнул Виктор. – Наша любимая газета.

– Ты, вообще, когда ее последний раз читал? – спрашиваю.

– Ничего, пусть ищут. Нехай покувыркаются. Будут знать, что не все есть в ихней Америке.

Джон что-то записал в маленький блокнот. Обещал доставить утром свежую почту. На всякий случай из вежливости поинтересовался, откуда мы.

– С холодного Севера. Наш город расположен у Ледовитого океана. Понимаешь?

– Да. А где это?

– Представь карту. Москва. А мы выше на тысячу триста километров. На севере. Понимаешь?

– Понимаю. А Москва где?

– Москва в России.

– О да! Россия. Я много о ней слышал. А она где?

– Ну ты, брат, даешь! – не сдержался Виктор. – Ты хоть в школе учился?

– Да, – ответил Джон, – совсем недавно окончил высшую школу бизнеса.

После чая начали расходиться. Про танцы и девочек спрашивать было напрасно.

Нас отвозил домой Майкл.

– Понравилось? – спросил он.

– Оригинально, – уклончиво ответил Виктор. – Жаль, что без алкоголя.

– Ну ты тоже хорош, – говорю. – «Не употребляете спиртное? Это, очень хорошее правило»…

– Я и сейчас так считаю.

– Серьезно?

– Представь, если с выпивкой? Это сколько денег можно наобещать с пьяных глаз. Все отдать на пожертвования. А так – человек себя контролирует.

– Можно пообещать и не сделать. Как у нас водится.

– Ну, до этого они еще не доперли. Ты видел? Они же… как дети.

– Да, – соглашаюсь, – расти им еще до нас и расти.

– Придурки, – наконец определился с терминами Виктор. – На какую-то благотворительность тратят личные деньги. Мало им налогов!

– Что они говорят, Лена? – спросил Майкл.

– Восхищаются.

– Мы от вас в шоке, Майкл, – Виктор подался вперед. Закричал громко в ухо: – Шок, Майкл, понимаешь?

Майкл улыбнулся, включил приемник. Транслировали джаз. Майкл ехал гордый и довольный. За окном мелькали поля, рощи, аккуратные, ухоженные дома. Асфальт без выбоин и ям плавно ложился под колеса. Все вокруг было каким-то искусственным и неправильным. У Виктора вдруг затеплилась надежда.

– Майкл, а у вас есть другие организации бизнесменов?

Майкл приглушил динамики.

– Да. Киванис-клубы.

– Они настоящие?

– Как это?

– Ну чем они отличаются от ротари?

– Ничем…

– Так же исполняют гимн? Ужинают без алкоголя? Вносят пожертвования?

– Да, всё так. А еще в них иногда поют старинные народные и религиозные песни. На каждом столике в киванис-клубах обязательно есть песенники. Хотите послушать?

– Не-е! – закричали мы хором.

Через минуту Виктор опять заржал.

– Ты чего?

– Представил, какими идиотами мы бы выглядели, если б стали петь гимн. Как там, Серега, напомни.

– Сла-авься Отечество наше сво-ободное, дружбы народов надежный оплот, – запел я.

Лена и Виктор громко подхватили:

– Па-артия Ле-нина. Си-ла наро-дная! Нас к торжеству коммуни-зма ведет!

Майкл был счастлив.

Утром Шлейкин встал пораньше.

– Жрать охота.

В одних трусах спустился по лестнице. Незаметно заглянул в кухню. Майкл и Барбара завтракали. На столе – молоко и хлопья.

Виктор вернулся. Сказал разочарованно:

– Молоко и хлопья двух сортов. Мясо, наверное, по ночам лопают.

– Может, и нет у них мяса.

– Как так?

– Обыкновенно. Талоны кончились.

– Все шутишь. Сегодня прочешем магазины. Посмотрим. Что есть в этой хваленой Америке.

– Монинг! – кричит снизу Барбара, приглашая нас завтракать.

– Монинг! – отвечаем мы.

– О, молоко! Хлопья! – устраиваясь за столом, радостно восклицает Виктор. – Барбара, ты прелесть!

Довольная Барбара улыбается. Кажется, угодила.

В этот день хозяева решились отпустить нас в город. Самостоятельно. Одних. Даже без Лены. Виктор надел милицейскую форму. В кобуру сунул пару бананов. Взял жезл.

– Это еще зачем?

– Привычка. Во-первых, руки заняты. Во-вторых, с ним я чувствую себя как-то уверенней.

Майкл долго заставлял нас выучить его адрес. В случае чего мы должны были четко назвать полицейскому или таксисту улицу и номер дома. С третьего раза я кое-как сдал экзамен. Чувствую, всплывают в памяти давно забытые слова. И даже целые фразы копошатся в подсознании. А может быть, школа и два высших образования не сумели окончательно убить природные задатки? Виктору английский не давался. Хотя он тоже начал вспоминать кой-какие иностранные слова. Для большей ясности Шлейкин их громко выкрикивал: «Понимаешь! Майкл! Я донт ремембе инглиш. Ты меня андерстенд? Серега, переведи. Я стади инглиш пятнадцать лет. Сикс ерс в средней скул и пять ерс в школе милиции. А выучить не могу. Не приспособлен к языкам. Не то полушарие работает. Серега, переведи!»

Майкл не сдавался. Он настойчиво требовал, чтобы Виктор повторил адрес. Шлейкин произносил слова так, что Майкл не мог понять, на какой улице его дом. Наконец он не выдержал, подозвал Виски. Снял с него ошейник и начал отрывать бирку с каким-то текстом.

– Что там? Серж, переведи.

Я взял из рук Майкла ошейник. Прочитал: «I am lost…» Говорю Виктору: «Короче, здесь адрес. Общий смысл такой: «Я потерялся. Если кто-нибудь меня найдет или догонит по причине нанесения мною какого-либо вреда, прошу звонить хозяину по телефону 754-67-31 или доставить меня в ближайший полицейский участок. Заранее благодарю. Меня зовут Виски».

– Это другое дело, – удовлетворенно сказал Виктор. – Спасибо, Майкл. Не надо ничего отрывать. Так поношу.

Он натянул на себя кожаный ошейник. Ошейник подошел в самый раз. Шлейкин застегнул ремешок и прикрыл обновку воротником форменной милицейской сорочки. Лабрадор Виски обиделся. Он хмуро глядел на Виктора своими черными глазами и недовольно рычал.

– Отдам я тебе твой ошейник, – успокаивал Виктор.

Пес не верил русскому полицейскому.

С этого дня я Виктора иногда называл Виски. И к концу поездки капитан Шлейкин отзывался на кличку. Спохватываясь, неизменно обещал, что я еще пожалею об этом.

Наконец вышли. В конце улицы нас догнал джип с открытым верхом. Машина на полном ходу резко затормозила. Над лобовым стеклом появилось загорелое лицо Джона, биржевого маклера. Он что-то радостно кричал. Размахивал свернутой газетой. Потом выскочил из машины.

– В нашем городке газеты «Правда» не было. В соседнем тоже. Но я съездил за тридцать пять миль и привез-таки русскую газету. Правда, не уверен, что это «Правда».

Медленно приближаясь, Джон добавил, что в сегодняшнем выпуске напечатано фото какого-то государственного лидера. Это не Горбачев. Горбачева он знает. Возможно, это Ельцин. Он про него слышал. Движением фокусника Джон развернул перед нами… китайскую газету. И правда, на первой странице была фотография какого-то крупного деятеля. Возможно, жирными иероглифами над портретом указано имя…

Виктора начал разбирать смех. Пришлось незаметно хлопнуть его по спине: «Молчи. Человек по твоей прихоти с утра колесил по всему штату. Имей совесть». Я взял свежую прессу. Трижды поблагодарил Джона. Жадно пробежал глазами первую страницу. Виктору дал внутренние полосы.

– Ая-яй, – Шлейкин закачал головой, рассматривая фотоснимки, на которых люди вброд переходили улицу. – Кажись, наводнение.

– Это очень плохо? – встревожился Джон.

– Нормально, – отвечаю. – Обычное явление.

Джон деликатно ждал, пока мы ознакомимся с заголовками.

– Всё в порядке? Нет ли еще плохих новостей из России?

– Нет, в стране все хорошо.

– А этот человек, – указал Джон на портрет то ли генерального секретаря ЦК КПК Чжао Цзыяна, то ли председателя КНР Яна Шанкуня, – лучше Горбачева?

– Трудно сказать, – отвечаем. – Все так непонятно.

– А как вы думаете, – Джон вновь показал на фото китайского лидера, – он способен вывести Советский Союз из коммунистического тупика?

– Этот? Ни за что, – без сомнений и твердо сказал Виктор. – А ты, Серж, как считаешь? Он может возглавить Россию?

– В ближайшее время вряд ли, – ответил я честно. – Хотя в будущем… не исключено.

Мы бродим по городу. Подолгу и бесцельно рассматриваем витрины магазинов. В кафе вдыхаем запах незнакомых ароматов. Извиняемся и уходим, когда к нам обращаются бармены, продавцы, официанты. Доллары нужны, чтобы купить родне подарки. Еще обещаны сувениры друзьям и коллегам.

С утра меня тревожит вопрос. Где стодолларовая купюра? Перерыл весь чемодан. Куда дел, не могу вспомнить. На таможне несколько раз ее перепрятывал. В конце концов с перепугу забыл куда сунул. Может, потерял? Очень рассчитывал на эти деньги. С таким трудом добывал их у фарцовщиков. Дочь просила купить магнитолу. Жена – косметику. Меня устроили бы настоящие американские джинсы. Если деньги утеряны, останется лишь без толку разглядывать заморские прилавки. Заходим в магазин радиоаппаратуры. От изобилия разбегаются глаза. Об этой технике мы только читали: «Сони», «Панасоник», «Филипс», «Грюндиг». Какой-то кореец бросается к нам. Спрашивает, что желаем приобрести.

– Всё!

Кореец улыбается:

– Серьезно?

– Йес, – говорит Виктор. – Только денег нет ни хрена.

Кореец не понимает. Он кивает и улыбается. Виктор, не отрываясь, уставился на черную магнитолу с цветными лампочками по всему корпусу. Продавец тут же ее включает. Музыка гремит на полную мощность.

– Хорошая вещь, – кричит Виктор. – Сколько?

– Восемьдесят долларов, – говорит кореец, дублирует сумму на калькуляторе.

Виктор чуть не поперхнулся:

– Сумасшедшие деньги. Ты видел, Серж?

– Экспенсив, – говорю я.

Кореец начинает делать какие-то расчеты. Объясняет: если возьмем две магнитолы, он отдаст по пятьдесят. Мы отказываемся. Направляемся к выходу. Кореец показывает: можно по сорок, но мы за горло душим весь его бизнес. Выходим на улицу. Продавец снова нас останавливает. Спрашивает, почем же мы хотим.

– По двадцать, – говорю я, чтобы отвязался.

– Вы сумасшедшие.

– Нет, мы просто бедные.

– Спроси, – шепчет Виктор, – ему матрешки нужны? Ложки, птицы счастья, расписные доски? Скажи: настоящая хохлома.

Я кое-как перевожу.

– Нужны. Очень нужны, – говорит кореец, – доллары.

Мы удаляемся. Медленно бредем вдоль улицы. Подумаешь, еще одно мелкое унижение. Ничего, привыкли.

– Что мы… – приободряю Виктора. – Народные артисты СССР, к примеру, селятся за границей исключительно в дешевых номерах. Знаешь, чем питаются? Хлебом и консервами. Я читал. Разогревают их горячей водой в санузлах.

– У тебя есть консервы? – с надеждой спрашивает Шлейкин.

– Наши знаменитые ученые, литераторы, спортсмены покупают вещи только на рас-

продажах. Торгуются всюду до последнего цента. Что говорить о нас?

Сзади кто-то дергает за рукав. Оборачиваюсь. Снова наш кореец.

– Эй, русские, я согласен. Берите по двадцать. Недостающую сумму я сам заплачу. Это презент.

Не сговариваясь, мы с Виктором прибавляем шаг. Затем резко срываемся с места. Мы бежим по длинной и малолюдной американской улице. Советский журналист. И советский милиционер. Что хорошо – пустые карманы способствуют быстрому и легкому движению.

– Сумасшедшие русские! – кричит нам вслед кореец.

Ближе к центру переходим на шаг. Здесь народу побольше.

Прохожие то и дело оглядываются на Виктора. Еще бы. Первый милиционер на улице американской глубинки. Многие пытаются заговорить. О чем-то спрашивают. Виктор не понимает. Американцам это нравится еще больше. Шире улыбки, громче приветствия. Настоящий русский! Лишь однажды услышали родную речь. На центральной улице немолодая еврейка с тяжелым фотоаппаратом «Зенит» на шее тащит на плечах четырехлетнего внука. А он орет на всю стрит: «Баб, купи айскрим! Баб, купи айс-крим!» Бабуля не выдерживает. Рывком сбрасывает пацана на тротуар: «А ты знаешь, сволочь, что есть такое слово: пли-и-з?» Ребенок в слезы. Вдруг бабушка замечает Шлейкина. Говорит по привычке: «Заткнись, чайлд. А то дядя милиционер заберет!» «Заберу», – строго обещает Виктор.

Только в этот момент бабуля сообразила: в городе настоящий советский милиционер! Она всплеснула руками. Бросилась к Виктору. Обнялись. Расцеловались. Оказывается, Сара Абрамовна несколько лет назад приехала из Одессы. Живет здесь с дочкой и «этим паразитом».

Мы с ней поговорили за Одессу. Там я учился. Отчего-то вспомнили «Гамбринус», «Оксамыт Украины», «Приморский бульвар», пляжи Аркадии…

Прощаясь, Сара Абрамовна спросила Шлейкина: «Извиняюсь, можно вас щелкнуть с этим обормотом?» «Не проблема», – ответил Виктор, взял пацана на руки. Несколько раз сработал затвор фотоаппарата. Шлейкин опустил ребенка. Снял милицейскую фуражку, носовым платком вытер шею. Стал начищать кокарду. В перевернутой фуражке вдруг оказалось несколько мятых долларов. Сара Абрамовна по старой привычке отблагодарила за услугу. «Ну зачем?» – сказал с фальшивым неудовольствием Виктор, ловко опуская деньги в карман брюк. На прощание он натянул фуражку и поднес ладонь к козырьку.

Тут же к нему подошли несколько аборигенов. Показали, мол, разрешите с вами… «Пожалуйста…» – не возражал Виктор. Американцы сфотографировались. Жестами попросили снять головной убор. Виктор смущался недолго. В перевернутую фуражку вновь бросили деньги. Через пару минут образовалась небольшая очередь на съемку.

– Виктор, – говорю, – ты не на службе. Кончай это дело.

– Подожди. Дай людям шанс получить удовольствие.

Я отошел в сторону. Опустился на скамейку в парке. Через кусты было видно, как мелькала его фуражка. Виктор ее то снимал, то вновь натягивал на коротко стриженную голову. Потом появился и сам. Распаленный и взволнованный.

– Слушай. Зашиваюсь. Подержи фуражку. Ну там… пройдись по кругу. С народом поговори. А то чего-то спрашивают. Мешают работать.

– Ты что, с ума сошел?! Завязывай с самодеятельностью.

– Ну как знаешь…

Шлейкин опять выскочил на тротуар. Вскоре появился снова.

– У тебя есть пятьдесят и сто рублей одной бумажкой?

– Зачем тебе?

– Надо. Потом скажу.

Я достал из кошелька пятидесятку и сотню. Виктор выхватил деньги и рванул через кусты обратно. Теперь отсутствовал довольно долго. Когда объявился, карманы форменных брюк заметно оттопыривались.

– Представляешь, они совершенно дикие. За фото дают по два-три бакса. А один чудак, фантастика, предложил ченч. Меняет свои купюры на наши. Просит рубль, а дает доллар. Я ему пятерик – он мне файф баксов. Я ему червонец – он мне десятку. Интерестинг, говорит, рашен мани. Я твои сто и пятьдесят обменял на полторы сотни зеленых. Отдам на родине.

– Ладно, – соглашаюсь.

– Рублей, естественно, – на всякий случай уточнил Виктор.

– Кто б сомневался.

– Слушай, может, мне остаться?

– В Штатах?

– Да нет. Здесь. Продолжу через часик. Без лишнего ажиотажа.

– Отчего же ушел?

– Полицейская машина остановилась. Представляешь, как раз напротив у них участок. Пришлось слинять. Пусть уедут. А то загребут с такими деньжищами. Отнимут на фиг. В этой стране, чую, денег немерено. И, заметь, одни доллары.

Виктор зашел в кусты и сосчитал добычу. Вернулся раскрасневшийся и довольный.

– Сколько?

– Ты даже не представляешь…

Сумму не назвал. Сработала профессиональная осторожность. Крадучись, он выглянул на дорогу.

– Стоят. Ладно. Завтра буду. Место прикормленное. Грех не воспользоваться. Заодно продам сувениры. Надо только договориться с коллегами из полиции.

– Думаешь, это возможно?

– Не понял вопрос.

– Договориться…

Виктор снисходительно улыбнулся:

– Что-что, а эту тему я знаю.

Вернулись домой. Барбара сидела на диване в гостиной и рыдала. Слезы ручьем текли по лицу и капали на газетные полосы.

– Что случилось, Барбара?

Барбара показала газету «Северный комсомолец». Утром мы забыли ее на столе. На первой странице две фотографии: абсолютно голые полки рыбного магазина «Океан» и длинная очередь на улице. У входа в магазин «дежурили» человек триста. В общем, ничего особенного.

– Людей жалко, – вытирая слезы, сказала Барбара. – Наверное, им совсем нечего есть. Глядите, в очереди много детей.

– Не расстраивайтесь, Барбара. Это временные перебои. А то, что стоят люди в очереди, – это даже хорошо. Значит, что-то привезли. Сейчас начнут отоваривать талоны, и все будут довольны.

– Вы думаете? – с надеждой уточнила она.

– А что тут думать! – убежденно ответил Виктор. – Раз стоят, значит, что-то дадут. Народ зря ждать не будет.

Немного успокоившись, Барбара отвела нас в столовую. Усадила за стол. Подняла белоснежную салфетку. А там… жареная утка, копчености, буженина, колбаса, сыр…

– О, Барбара!

Два раза нас приглашать не надо.

– Серж, – спросила Барбара, подкладывая нам в тарелки угощение, – что такое талоны?

– Талоны? Ну… это такие…

Как здесь, в сытой, богатой Америке, объяснить, что такое талоны. Нам бы самим разобраться. Почему на семидесятом году советской власти (в мирное время!) мы вернулись к бумажкам-разрешениям на молоко, масло, сахар, водку, мясо, колбасу, яйца, сыр пошехонский?.. Объяснить почти невозможно.

– Талоны – это такие, такие… реальные деньги.

– Почти, как ваши доллары, – улыбнулся Виктор.

Вечером в гости к Майклу и Барбаре приехала Лена со своими хозяевами Гаем и Патрицией Теннотами. Сегодня что-то вроде официального знакомства. Пожилая чета. Оба с безупречной осанкой. Одеты ярко и щеголевато. Гай в белом костюме с красной бабочкой. Патриция в темном вечернем платье. На увядающей шее дорогое колье.

Собрались в гостиной. Тенноты опустились в мягкие кресла. Я, Виктор и Лена сели напротив. Помолчали. Майкл и Барбара, извинившись, ушли на кухню.

Пауза затягивалась.

– Что вы думаете о польском кино? – наконец спросил Виктор.

Гай, прокашлявшись, ответил:

– Будем знать, что есть и такое...

Снова напряженная пауза.

– Мы много слышали о русских, – сказала Пат. – Вы в курсе? Американцы встречались с русскими в Германии... Во время войны.

– Слышали, – поддерживаю разговор на заданном уровне. – Кажется, наши государства были союзниками.

– Вы тоже там воевали? – продолжил светскую беседу Шлейкин.

– Нет, мы еще не настолько стары, – ответила миссис Теннот.

– Хау олд ар ю? – тут же продемонстрировал свой английский Виктор.

Лена незаметно стукнула его каблуком. Миссис Теннот ответила уклончиво:

– В то время я еще училась...

– Мои родители воевали в Германии, – объяснил Гай. – А я чуть позже стажировался на флоте.

– Где?

– Здесь неподалеку. В Аннаполисе. Слышали?

– В этом городе я родилась, – сказала Пат.

– Когда? – снова поинтересовался Виктор.

Помолчали. Беседа не клеилась.

– Пожалуйте к столу! – наконец-то громко объявила Барбара.

Через полчаса совсем другое дело. Всё, как у нас. Шум, гам. Слово некуда вставить.

Начали с проблем разоружения. Почему-то вспомнили Карибский кризис. Я сказал:

– Много лет назад мой отец, агроном, принес домой спичечный коробок. В нем сидел зеленый с темными полосками жучок. «Смотри, – сказал отец, – это жук из штата Колорадо. Сегодня я нашел его на картофельном поле. Американские империалисты тайно завезли его в СССР. Хотят уничтожить нашу продовольственную базу. Но ничего. Им это не удастся. Мы дустом истребим эту заразу. – Одним ударом каблука отец раздавил колорадского лазутчика и добавил: – Вот так и самим американцам вскоре будет крышка. Слышал, наши ракеты уже на Кубе!»

Майкл, Барбара, Гай и Пат рассмеялись:

– Нам то же самое говорили про русских.

– В школе мы залезали под парты во время учебных тревог.

– «Русские идут!» – передавали по радио.

– Мы прятались в бомбоубежище...

– Минуточку! – Майкл бросился в свой кабинет, быстро вернулся с потрепанной книжкой. – Это мой старый учебник по истории. Полюбуйтесь на себя.

Он открыл страницу с рисунком. Огромный, вооруженный до зубов русский медведь поднял грязную лапу над крохотным пушистым зайчиком. С острых зубов косолапого стекала кровь. Зайчик сидел на территории своего маленького государства. Голову с опущенными ушами он прикрывал лапкой.

– Это Финляндия. А это – СССР, – объяснил Майкл.

– Тысяча девятьсот тридцать девятый год, – уточнил Гай Теннот.

– Ну, вы не лучше, – ответил я. – Не видели вы себя в наших книжках.

– Ешь ананасы! – вдруг закричал Виктор. – Рябчиков жуй!

И далее мы втроем хором: «День твой последний приходит, буржуй...»

– Я не буржуй, – выслушав перевод, возражает Гай.

– Кто же? С виду очень похож.

– Мой муж, – говорит Пат, – всю жизнь служил на флоте. Сейчас преподает.

– Где, если не секрет.

– Уже нет, – улыбается Гай. – В академии ВМС.

– Хотелось бы взглянуть, – сказал Виктор.

– Сделать пару фотографий для КГБ?

– Не можем же мы вернуться с пустыми руками.

– Хорошо, – смеется Гай, – я вас приглашаю.

– Русские, нам следует лучше понимать друг друга, – говорит Майкл, поднимая бокал.

Мы охотно соглашаемся.

– Необходимо изучать чужую культуру, литературу, язык, – добавляет Пат.

– За это надо выпить.

– А как же!

– Не случайно сказано в Священном Писании, – говорит Гай, – в начале было слово…

– И слово это – доллар? – вставляет Виктор.

Все смеются.

Чокнулись. Закусили.

– Сижу здесь и не верю, – говорит Виктор. – Знаете, почему я язык не учил? В школе учительница иностранного на первом уроке сказала: «Английский вам нужен, как зайцу стоп-сигнал».

– Это переводить? – засомневалась Лена.

– Переводи. «Но раз в программе есть – будем учить». Ну мы так и учили… типа того.

– Как же вы школу полиции закончили? – спрашивает Гай. – Разве там не преподавали английский?

– Как-то выкручивались. Была у нас в группе одна девчонка – Наташа Самусенко… – Виктор повернулся к Лене: – Типа тебя. Английский знала… От зубов отскакивал. Она нам все тексты из учебника переводила. Перевод записывала в тетрадку. На занятиях мы тетрадку по очереди клали на колени. Читали тексты по учебнику, а с тетрадки – перевод. Помню случай. Гришаев, такой же двоечник, как я, читает по-английски: «Владимир Ильич Ленин приехал на Финляндский вокзал в апреле. Его встречали революционные массы». И так далее. Я ему для смеха другой перевод сунул. Про электронные приборы. Вот он читает про революцию, а переводит про транзисторы. И сам чувствует, что перевод расходится с текстом. Но тетрадке верит больше, чем себе. И так минут десять. Преподаватель чувствует себя, как в сумасшедшем доме. Не останавливает. Мы сползаем под парты. «Гришаев, – наконец спрашивает англичанка, – вы хоть какие-то слова знаете?» «Слов не знаю, – честно и твердо говорит Гришаев, – но переводить могу. Не верите? Давайте следующий текст».

Американцы хохочут.

– Выпьем?

– А как же…

– А у нас, – говорю, – на первом уроке англичанка спрашивает: «Дети, как будет по-немецки «руки вверх»?» Ну мы все и закричали: «Хенде хох!» Каждый день в войну играли. А она спрашивает: «А как будет по-английски: «Стоять! Руки вверх! К стенке!» Мы молчим. «Вот видите, дети, как важно знать язык Диккенса, Байрона, Шекспира, – говорит учительница, – короче, язык нашего вероятного противника».

– До вашего отъезда я выучу русский, – говорит Майкл. – Не весь, конечно.

– Только «руки вверх» и «к стенке»? – спрашиваю.

Майкл смеется:

– Лена, напишите мне простые русские слова и фразы.

– Ладно, мы с Леной напишем, – обещает Виктор.

– С транскрипцией. Чтобы я знал, как произносятся.

– Конечно. Без проблем.

– За твой русский, Майкл! Дринкнем?

– Why not?

Вечер подошел к концу.

– Встречаемся в Аннаполисе, – уходя, напоминает Гай.

– С удовольствием.

– У нас там домик. Мы приготовим крабы, – говорит Пат. – Гай сам их ловит. Согласны?

– Why not? – отвечает Виктор.

Перед сном он вспоминает душевный ужин.

– Нормальные стариканы у Ленки!

– Да, веселые пенсионеры, – соглашаюсь. – Не скажешь, что им под семьдесят.

– На машинах гоняют… Ты видел, как он стартовал?

– В Европу собираются. В очередной раз, между прочим.

– Неправильно все это, – зевая, говорит вдруг Виктор. – Старики должны оставаться дома.

– Как у нас?

– Разумеется. В нашей стране все устроено так, чтобы человеку в возрасте не жалко помирать было. Чтобы он легко расставался с жизнью.

– Здесь, – говорю, – пенсионер только жить начинает. Получает достаточно. Не работает. Живет в свое удовольствие, развлекается, путешествует. Разве от такой жизни уходить захочется?

– Вот он и страдает, и мучается, – горячо возражает Виктор, – цепляется за эту жизнь из последних сил. Умирать не хочет. Это нормально? Буржуазное общество ставит пожилого человека в совершенно неестественные условия. А у нас… чем дольше живешь, тем меньше хочется. Здоровья нет, денег нет, смысла нет. Умираешь легко и с удовольствием. И это естественно. Скажу больше: это гуманно. Спокойной ночи.

Утром Виктор долго не отходит от телефона. Договаривается о чем-то с Леной.

– Скажи Майклу, – говорит он в трубку, – чтобы он свел меня с местными полицейскими.

– Зачем?

– Это нужно для работы. У них криминал. У нас растет преступность. Понимаешь?

– Нет. Говори, что задумал.

– Мы должны учиться друг у друга. Обмениваться опытом. Что здесь непонятного?

Виктор сует Майклу трубку. Тот выслушивает объяснения Лены. «Понимаю, – говорит, – для работы. Всё для работы». Он звонит какому-то знакомому депутату. Тот еще кому-то. Затем Майкл набирает номер важного человека в полиции. Наконец договорились. Виктора, меня и Лену приглашают на официальную встречу в местные органы правопорядка…

– Может быть, – торжественно сообщает Майкл, – полицейские возьмут вас на ночное дежурство.

На третий день приезд нашей делегации с размахом отмечали в небольшом кафе.

Праздничную вечеринку организовали местные жители. Пришли целыми семьями. Со своей едой. Закуску везли и несли в пузатых термосах, кастрюльках, горшочках. Прям, как в нашей деревне. Все припасы выкладывали на отдельный широкий стол. Каждый сам подходил и выбирал угощение по вкусу. Спиртным обеспечивал бар. После коротких официальных выступлений занялись интеллектуальной разминкой. Выясняли, кто лучше знает чужую страну. Советская команда не подкачала. Мы вспомнили названия десятков штатов США, едва ли не всех американских президентов. Перечислили множество имен литераторов, режиссеров и актеров. Американцы не могли назвать даже несколько союзных республик СССР. Чуть отыгрались на писателях. С треском завалили музыку и кинематограф. Под смех и аплодисменты бросили это дело. Остановили бой ввиду явного преимущества. Нашей команде от спонсоров вручили приз – конверт с денежными знаками. Руководитель группы сразу в микрофон пообещал:

– На выигранную сумму российская делегация устроит ответный банкет.

– По нашим старинным обычаям пропьем вместе, – разъяснил со сцены Виктор.

– Мы вас всех приглашаем! О дате и времени будет объявлено дополнительно!

– Ура-а-а!

– А сейчас – танцы!

В разгар вечеринки Виктор подсел к какой-то барышне. Она до этого долго гипнотизировала его своими изумрудными глазами. Кожаная юбка, высокие каблуки, блузка с глубоким вырезом. Нервные пальцы то и дело щелкали зажигалкой. Русский ей нравился. Виктор улыбнулся и поздоровался. Как всегда, запаса слов хватило ненадолго.

– Меня зовут Виктор. Сколько вам лет?

– Джессика, – девушка смело протянула Виктору руку. – Мне восемнадцать. Я совершеннолетняя, – с вызовом произнесла она и снова заглянула Виктору в глаза.

– Что она сказала, Лена? Переведи.

– Она сказала, что ей восемнадцать.

– А еще? Она сказала еще что-то.

Зазвучала музыка. Джессика поднялась. Опустила руки Виктору на плечи. Они танцевали молча. В конце музыкального такта я слышал, как она повторила:

– Мне восемнадцать. Уже можно всё.

– Она опять сказала еще что-то. Серж, ты слышал?

Лена подошла ко мне и шепнула:

– Не хватало нам скандала. Останови Шлейкина.

– Как?

Парочка не расставалась. Она держала его за талию. Он не отпускал ее руку. Глаза Шлейкина искрились.

– Переведите, что она хочет.

Чтобы не привлекать лишнего внимания, отошли к дальнему столику. Джессика прижалась к Виктору. Склонила голову ему на плечо. Начала объяснять нам с Леной, что она уже взрослый, самостоятельный человек. Русский ей очень нравится. Она хочет уйти. Не может ли Виктор проводить ее?

– Переводите же, – торопил Шлейкин.

– Она сказала, что еще недостаточно взрослая. Ей пора уходить, – медленно и внятно перевела Лена. – Восемнадцать считается в Америке юным возрастом.

– Ага. Типа наших малолеток. Ничего. Восемнадцать не шестнадцать…

– Она не может долго задерживаться. Ей пора уходить.

– А про меня что она сказала?

– Ничего.

– Она произнесла «Виктор».

– Сказала, что, в общем, ты ей понравился.

– Спросите, – Виктор начал помогать себе жестами, – могу я ее проводить? Мы бы интересно пообщались.

– О чем ты с ней будешь говорить? – не выдержал я. – И на каком языке? Короче, не приставай к ребенку.

– Не мешай, Серж. Чую, здесь наклевывается. Ленка, переведи.

– Виктор сожалеет, что не может вас проводить домой. У него важная беседа, – перевела Лена.

– Жаль, – сказала девушка, посмотрела на Виктора загадочно и томно. – У меня никого нет дома. Родители уехали. Виктор мог бы провести остаток вечера у меня.

Виктор кое-что уловил: «Что она сказала про родителей?»

– Говорит, они строгие. Если узнают, что дочь ушла ночью с незнакомым человеком, ей влетит.

– Мамы, папы нет дома, – повторила Джессика. – Вернутся завтра.

– Родители уже едут сюда, – перевела Виктору Лена. – Сейчас будут.

Виктор встал. Официально протянул Джессике руку. Сухо пожал кончики пальцев. Пересел за другой стол.

– Я что-то не так сказала?

– Все так, – объяснила Лена. – Дело в том, что Виктор – полицейский. Человек с высокими моральными принципами. Ты ему понравилась. Но то, что ты предлагаешь, неприемлемо. То есть он не может провожать молоденьких девушек. К тому же он женат и у него могут быть неприятности на работе.

– Жаль, – огорчилась Джессика. – По правде сказать, он мне очень понравился. – Она подошла к Виктору. – Вы благородный, честный офицер. Извините меня. И выбросьте из головы все, что я вам наговорила.

Джессика быстро поцеловала Шлейкина в щеку и выбежала из кафе…

– Классная девчонка, – сказал Виктор. – Жаль. Я бы с такой покувыркался. ◆

Окончание следует

АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Елена Стишова. Пойманный свет
Рецензия на телесериал Валерия Тодоровского «Оттепель» (Россия). Критик анализирует особенности режиссерского подхода к изображению исторической эпохи, ключевые мотивы фильма, его драматургию и нарративную конструкцию, актерские работы. Автор отмечает достоинства сериала, в котором режиссер тонко и точно воссоздает атмосферу 1960-х, запечатлевает уникальные характеры, оттенки времени, чувства и нравы.
«Оттепель», Валерий Тодоровский, телевидение, история, эпоха, 1960-е, эмоция

Катерина Тарханова. «Махайте на меня, махайте»
Рецензия на телесериал Валерия Тодоровского «Оттепель» (Россия). Критик анализирует драматургию, нарративную структуру и фактуру сериала, актерские работы и работу режиссера. Рассматривая телесериал в историческом, культурном и эстетическом контекстах, автор статьи выявляет сильные и слабые стороны произведения, исследует метод работы режиссера с историческим материалом.
«Оттепель», Валерий Тодоровский, телесериал, фактура, история, драматургия

Нина Цыркун. Tomorrow Never Knows
Рецензия на телесериал Валерия Тодоровского «Оттепель» (Россия). Автор рассматривает телесериал как сложносочиненный мультижанровый конструкт с особой мифологией. Критик пытается осмыслить полярные мнения и споры, вызванные сериалом в профессиональных кругах, анализирует нарративную структуру, особую стилистику и эстетику данной работы, а также подчеркивает актуальность сериала, смело и тонко интерпретирующего свидетельства коллективной памяти. Особое внимание автор обращает на художественные параллели между «Оттепелью» и американским телесериалом «Безумцы».
«Оттепель», Валерий Тодоровский, телесериал, Mad Men, мультижанровость, нарратив, коллективная память

Никита Соколов. Редукция историзма
Автор рассматривает особенности конструирования исторической реальности в игровых телевизионных фильмах, которые оказывают наибольшее влияние на формирование образа прошлого в сознании широкой аудитории. На материале конкретных фильмов критик раскрывает основные «технологии производства прошлого», используемые телевидением, анализирует ключевые недостатки подобной телепродукции, среди которых упрощение, модернизация, стереотипизация и прочее.
История, телевидение, аудитория, память, упрощение, стереотип

Ирина Щербакова. «Врет, как очевидец»
Автор исследует феномен исторической памяти, проблемы и процессы, ее определяющие и влияющие на ее функционирование. Основное внимание критик уделяет телевидению и кино, которые сегодня становятся основными медиаторами исторических событий и претендуют на главную роль в формировании исторической памяти, размывая тем самым границу между знанием и мифом.
Память, история, знание, мифология, телевидение, кино

Нина Цыркун. Поймай меня, если сможешь
Рецензия на фильм Мартина Скорсезе «Волк с Уолл-стрит» (США) по одноименной книге Джордана Белфорта. Критик рассматривает картину в контексте всего творчества режиссера, анализирует драматургию, стилистику, нарративную и ритмическую структуру фильма, характеры персонажей, а также раскрывает особенности ироничного режиссерского подхода к избранной теме.
«Волк с Уолл-стрит», Мартин Скорсезе, Джордан Белфорт, биография, Уолл-стрит, ирония, деньги

Нина Спутницкая. Блеф
Рецензия на картину Дэвида О. Рассела «Афера по-американски» (США). Критик исследует драматургическую и стилистическую структуру картины, ее персонажи и многочисленные сюжетные линии. Автор также рассматривает картину в историко-культурном контексте, отмечая особенности режиссерского подхода к воссозданию атмосферы эпохи конца 1970-х годов в Америке.
«Афера по-американски», Дэвид О. Рассел, 1970-е годы, американское кино, криминал, музыка

Алексей Анастасьев. Бремя черных
Рецензия на фильм Стива Маккуина «12 лет рабства» (Великобритания — США). На материале фильмов «Джанго освобожденный» Квентина Тарантино и «12 лет рабства» Стива Маккуина автор исследует тему рабства и свободы в США, прослеживает процесс осмысления американским обществом опыта рабовладения. Критик рассматривает картины в историческом и социокультурном контекстах, отмечая особенности трактовки данной темы двумя разными режиссерами.
«12 лет рабства», Стив Маккуин, «Джанго освобожденный», Квентин Тарантино, рабство, свобода, американское кино, история

Евгений Майзель. Рождение мысли из духа патафизики
Исследование картины «Бирмингемский орнамент—2» Андрея Сильвестрова и Юрия Лейдермана, представляющей собой уникальный случай успешного вторжения патафизической теории и практики на территорию кинематографа. Критик анализирует особенности авторского дискурса, эстетические и концептуальные аспекты фильма, рассматривает его в контексте патафизической культуры.
«Бирмингемский орнамент—2», Андрей Сильвестров, Юрий Лейдерман, патафизика, дискурс, концептуализм, эстетика

Инна Ткаченко. Холмс — это сексуально
Рецензия на британский телесериал «Шерлок» по мотивам произведений Артура Конан Дойла. Критик анализирует работу сценаристов, режиссеров и актеров, работающих над уже ставшим культовым сериалом, раскрывает особенности драматургии и стилистики произведения, а также отмечает особый подход авторов к переосмыслению характеров известных литературных героев.
«Шерлок», Артур Конан Дойл, детектив, телесериал, драматургия, характер

Зара Абдуллаева. Мимолетности
Исследование творчества режиссера Отара Иоселиани, классика грузинского и европейского кино. Автор анализирует уникальный мир, создаваемый режиссером на экране, ключевые мотивы его изящных и бескомпромиссных фильмов, их персонажи, особый — дистанцированный и полифоничный — метод повествования. На материале отдельных картин критик прослеживает творческий путь и эволюцию идей выдающегося режиссера.
Отар Иоселиани, грузинское кино, европейское кино, полифония, образ, повествование, бескомпромиссность

Андрей Архангельский. Собчак всерьез
Автор статьи анализирует «феномен» Ксении Собчак, рассматривая ее общественно-политическую и журналистскую деятельность и демонстрируемые ею модели поведения. Исследуя ее особенности как медийной фигуры, критик составляет своего рода психологический портрет Ксении Собчак, а также анализирует ее роль в современной социокультурной реальности и общественно-политической жизни России.
Ксения Собчак, политика, телевидение, телеканал «Дождь», общество, журналистика, модель поведения

SUMMARY

Sergei Selyanov:
«The audience is tougher, than the state»
Interview by Viktor Matizen.

Elena Stishova
The light captured
Review of Valery Todorovsky's TV-series THE THAW (Russia). The critic analyzes peculiarities of the director's approach towards implementation of the historical epoch, key motives, dramaturgy and narrative construction as well as actors' work. The critic pinpoints merits of the series, where adequately atmosphere of 1960s with its unique characters and colors is created.
THE THAW, Valery Todorovsky, TV, history, epoch, 1960s, emotion

Katerina Tarkhanova
«Fan out, fan out!»
Review of Valery Todorovsky's TV-series THE THAW. The critic analyzes dramaturgy, narrative construction and texture of the movie, as well as actors' work and that of the director. Considering the series in historical, cultural and aesthetical contexts, the critic finds out flaws and merits of the picture.
THE THAW, Valery Todorovsky, TV-series, texture, history, dramaturgy

Nina Tsyrkun
Tomorrow Never Knows
Review of Valery Todorovsky's TV-series THE THAW. The critic investigates the TV-series as a compound multi-genre construction with mythology of its own. Digesting the controversy over the movie, the critic analyzes its narrative structure and actuality as well as interpretation of the collective and private memories' legacy against the American serial prototype MAD MEN.
THE THAW, Valery Todorovsky, TV-series, genre hybrid, narration, collective memory

Nikita Sokolov
Reduction of historicity
The author considers details of constructing historical reality in feature TV movies, which mostly influence upon shaping the image of the past the audience's minds. Basing on a set of examples the author discloses major technologies of producing the past used on TV, analyzes key flaws of the production of the sort, such as simplification, modernization, representativeness, etc.
History, TV, audience, memory, simplification, representativeness

Irina Shcherbakova
«One lies as an eyewitness»
The author investigates the phenomenon of historical memory, problems and processes, which define it and influence upon its functioning. TV and cinema are specially scrutinized as the major mediators in historical events, claiming at the leading role in formation of historical memory, eroding the border between knowledge and myth.
Memory, history, knowledge, mythology, TV, cinema

Nina Tsyrkun
Catch me if you can
Review of Martin Scorcese's THE WOLF OF WALL STREET (USA). The critic considers the picture after Jordan Belfort's book in the context of the filmmaker's creation, analyzes dramaturgy, stylistics, narrative and rhythmical structure of the movie and also discloses peculiarities of ironical approach to the main theme.
THE WOLF OF WALL STREET, Martin Scorcese, Jordan Belfort, biography, Wall Street, irony, money

Nina Sputnitskaya
Bluff
Review of David O.Russell's AMERICAN HUSTLE (USA). The critic investigates dramaturgy and stylistics of the picture, its cast and multiple subplots. The author also refers to the historical and cultural context, marking peculiarities of the director's approach to creation the atmosphere of the late 1970s in America.
AMERICAN HUSTLE, David O.Russell, 1970s, American cinema, criminality, music

Alexei Anastasyev
Burden of the black
Review of Steve McQueen's 12 YEARS A SLAVE (USA). Basing on Quentin Tarantino's DJANGO UNCHAINED and Steve McQUEEN's 12 YEARS A SLAVE, the author investigates the theme of slavery and freedom in USA, traces down the process of reflection over experience of slave-owning by American society. The critic considers the pictures through historical and socio-cultural contexts, pinpointing nuances of interpretation by two different directors.
12 YEARS A SLAVE, Steve McQUEEN, DJANGO UNCHAINED, Quentin Tarantino, slavery, freedom, American cinema, history

Evgeny Maizel
The birth of thought from the spirit of pataphysics
Review of Andrei Silvestrov and Yury Leyderman's BIRMINGHEM'S ORNAMENT 2 (Russia), a unique case of successful incursion into the territory of cinema of pataphysical theory and practice. The critic analyzes peculiarities of the authors' discourse, aesthetical and conceptual aspects of the picture, considering it in the context of pataphysical culture.
BIRMINGHEM'S ORNAMENT 2, Andrei Silvestrov, Yury Leyderman, pataphysics, discourse, conceptualism, aesthetics

Inna Tkachenko
Holmes — it's sexy
Review of British TV-series SHERLOCK. Review of British TV-series SHERLOCK (Gr. Britain) loosely based on Arthur Conan Doyle' short stories. The critic analyzes the work of the script-writers, directors and actors of the cult movie, discloses peculiarities of its dramaturgy and stylistics and marks a special approach of the filmmakers to re-considering the well-known characters.
SHERLOCK, Arthur Conan Doyle, detective, TV-series, dramaturgy, character

Daniil Dondurei — Oleg Berezin
One can sell only an event
Conversation on specifics of the Russian cinema's distribution in the past two years.

Zara Abdullayeva
Fugacities
Investigation of the classic of European cinema Otar Ioseliani's creation. The author analyzes unique world which is being created on screen, key motives of his exquisite and uncompromising films, their personages, and special — distanced and polyphonic — method of narration. Basing on some pictures' stuff, the critic traces down the filmmaker's career and evolution.
Otar Ioseliani, European cinema, polyphony, image, narration, uncompromising stand

Andrei Arkhangelsky
Sobchak, seriously
The author analyzes «phenomen» of Xenia Sobchak, considering her activities (social, political, journalistic, etc.) and the modes of behavior displayed. Basing on details of her media person, the author draws up a sort of psychological portrait of Sobchak, and analyzes her role in contemporary Russia's socio-cultural reality.
Xenia Sobchak, politics, TV, society, journalism, mode of behavior

Ekaterina Rapai
About Paradzhanov
In memory of a great director and a friend.

Alexei Zlobin
German — man of God
Journal-book of the assistant director.

Stanislav Novitsky
Good day, America!
A script.

№2 *(февраль)* 2014 2

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ С ЯНВАРЯ 1931 ГОДА
Издатель: Некоммерческое партнерство
«Редакция журнала «Искусство кино»

главный редактор Даниил Дондурей
заместитель главного редактора Нина Зархи
исполнительный директор Елена Левченко
ответственный секретарь Лариса Калгатина
редакторы Елена Стишова, Нина Цыркун
обозреватель Зара Абдуллаева
специальный корреспондент Лев Карахан
верстка Галина Зайцева
фоторедактор Елена Плоткина
корректоры Евгений Аввакумов, Татьяна Фирсова
секретарь редакции Анна Закревская

автор макета Сергей Андриевич

шеф-редактор сайта kinoart.ru Евгений Майзель

АДРЕС РЕДАКЦИИ
119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон *(499)* 248 28 22
Факс *(499)* 241 08 52
e-mail: filmart@yandex.ru
www.kinoart.ru

Сдано в набор 21.02.14 Подп. к печати 07.03.14.
Формат бумаги 70X100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Charter. Печать офсетная
Печ. л. 11,75

Заказ 15460
ПО «Периодика», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати
и информации РФ № 01632 от 7.10.92

ИСКУССТВО КИНО распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»:
СНГ – с. 138, РФ – с. 237, Москва – с. 256
Индекс 70402

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. *(499)* 248 28 22
Fax *(499)* 241 08 52

© Журнал «Искусство кино», 2014

ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
Министерства культуры РФ

Первого канала
Телеканала ТНТ
Телеканала РЕН
Компании «СТС Медиа»
Телеканала «Петербург – 5 канал»
Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

научный совет журнала:
З.Абдуллаева, к.иск.
Ю.Богомолов, к.иск.
А.Голубовский, к.иск.
И.Гращенкова, д.иск.
Л.Гудков, д.филос.н.
Д.Дондурей, к.филос.н. *(председатель совета)*
Н.Дымшиц, к.иск.
В.Зверева, к.ист.н.
А.Качкаева, к.филол.н.
С.Медведев, к.ист.н.
С.Муратов, д.филол.н.
А.Плахов, к.иск.
И.Полуэктова, д.соц.н.
О.Рейзен, д.иск.
И.Рубанова, к.иск.
М.Теракопян, к.иск.
М.Туровская, д.иск.
Н.Цыркун, к.филос.н.
А.Шатских, д.иск.
М.Швыдкой, д.иск.
С.Экштут, д.ист.н.

16+

ISSN 0130-6405